

UMA
CURADORIA
DA FALTA

O Serviço ACARTE
da Fundação Calouste Gulbenkian
1984-1989

Ana Bigotte Vieira

UMA
CURADORIA
DA FALTA

O Serviço ACARTE
da Fundação Calouste Gulbenkian
1984-1989

DOCUMENTA

ÍNDICE

Título do projecto: *UMA CURADORIA DA FALTA, O Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian, 1984-1989*
Autora: Ana Bigotte Vieira
Edição: Lígia Afonso
Revisão: Pedro Cerejo
Tradução: Miguel Cardoso
Gestão de projecto: Maria Folque

Financiamento:
Fundação Calouste Gulbenkian
Câmara Municipal de Lisboa / Direcção Municipal de Cultura

Apoio:
IHC — Instituto de História Contemporânea
CET — Centro de Estudos de Teatro
Tigre de Papel
O Espaço do Tempo

O estudo em que esta obra se baseia foi realizado ao abrigo de uma investigação para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências da Comunicação realizada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sob a orientação científica do Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro, e tutoria do Professor Doutor André Lepecki na Tisch School of The Arts da New York University. Contou com o apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio. Foram arguentes os Professores Doutores: Cláudia Madeira, Eugénia Vasques, Luís Trindade, Maria José Fazenda, Raquel Henriques da Silva, Rui Torres, Paulo Filipe Monteiro e João Mário Grilo (Presidente). Em 2016 recebeu por unanimidade uma Menção Honrosa em História Contemporânea Prémio Fundação Mário Soares, tendo como júri os Professores Doutores Maria Fátima Nunes, Paula Borges Santos e Francisco Bairrão Ruivo.



PARTE I — UM ALEPH

1. INTRODUÇÃO: TODOS OS TEMPOS, TODOS OS SÍTIOS. HETEROTOPIAS E COMPLEXO	
EXIBICIONÁRIO	11
ACARTE, um Serviço voltado para a cultura contemporânea e um centro de educação pela arte dedicado às crianças num museu que é um centro de cultura: apresentações	13
O museu e a ordem das coisas	17
Heterotopias de acumulação de tempo	19
2. ALMADA, MODERNIDADE E RECONFIGURAÇÃO DA EXPERIÊNCIA DA CORPORALIDADE	23
«Os portugueses não têm corpo»	28
3. OS ANOS 80 COMO INTERROGAÇÃO	31
Estar atrasado!	36
Uma <i>lógica da abundância</i> : as coisas e as suas imagens	41
Um «povo <i>pop</i> »	45

PARTE II — UMA CURADORIA DA FALTA

4. «O QUE NÃO VAMOS SER NEM FAZER»	67
<i>Communitas/immunitas</i> e um pensamento não identitário da comunidade.....	71
«Fazer falta», uma <i>curadoria da falta</i> para um uso <i>comum</i>	74
Programação ou curadoria?	78
5. MUSEU E PERFORMANCE	83
« <i>Is the Living Body the Last Thing Left Alive?</i> »	87
Artes performativas: programação ou curadoria	89

PARTE III — ARQUITECTURAS DA CULTURA

6. ARQUITECTURAS DA CULTURA.....	95
A arte moderna e a paz na Europa	98
Políticas culturais.....	101

7. A MATRIZ CULTURAL DO ESTADO NOVO	107
Os anos 1960 e as aberturas de Abril	112
Entre povo e vanguarda	114
8. PROBLEMÁTICA DA CONSTRUÇÃO DE UM MUSEU DE ARTE MODERNA EM PORTUGAL	117
Gulbenkian, <i>cenário de modernidade</i> : «ser» um lugar antes de «ter» um lugar ...	121
A sede e o Museu Gulbenkian	125
«Enfim o CAM veio»	127

PARTE IV — MADALENA PERDIGÃO E O SERVIÇO DE ANIMAÇÃO,
CRIAÇÃO ARTÍSTICA E EDUCAÇÃO PELA ARTE (ACARTE)

9. MADALENA BISCAIA DE AZEREDO PERDIGÃO	137
A Educação pela Arte e a Educação Artística	141
A FCG e a educação: articulações entre o CIP e o Serviço de Música	148
«Que Gulbenkian temos, que Gulbenkian queremos?»	151
«Em que acreditamos»	155

<i>Brochura ACARTE</i>	159
------------------------------	-----

10. UM ARQUIVO PARA O ACARTE (1984-1989)	191
1984	166
O Centro Artístico Infantil: do ACARTE para todo o país	197
1985	198
1986	209
1987	215
Ideias de Europa para ideias de teatro: a criação dos Encontros ACARTE	221
1988	226
1989	235
1990	240
«O que pretendemos fazer»	243

PARTE V — EPÍLOGO

A NOVA DANÇA PORTUGUESA: <i>RETRATO DA MEMÓRIA ENQUANTO PESO MORTO</i>	249
«...A MAIOR CONQUISTA DO 25 DE ABRIL»	259
DENTRO DE PORTAS: ENTRE CENÁRIO DE MODERNIDADE E A NOSSA GULBENKIAN? ...	265

<i>Referências bibliográficas</i>	271
<i>Agradecimentos</i>	281

Referia-se, soube depois, a um baú, mas eu compreendi que havia um mundo.

JORGE LUIS BORGES, *O Aleph*

PARTE I

Um Aleph

1.
INTRODUÇÃO:
TODOS OS TEMPOS, TODOS OS SÍTIOS,
HETEROTOPIAS E COMPLEXO EXIBICIONÁRIO

Um Aleph. Mas não é um sítio, é uma maneira de estar.
De todos os sítios vemos todos os sítios. As pessoas estavam
todas mais ou menos em todos os sítios e isso é que eu acho
que é importante pensar.

Entrevista a JOÃO PINHARANDA, Setembro de 2011

Um Aleph é um dos pontos do espaço que contém todos os
pontos.

JORGE LUIS BORGES, *O Aleph*

Em «Des espaces autres», Michel Foucault (1984) sugere o termo heterotopia para pensar «lugares reais [...] desenhados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contra-colocações, espécies de utopias efectivamente realizadas nas quais [...] todas as outras colocações reais que se podem encontrar no interior da cultura são simultaneamente representadas, contestadas e invertidas». Heterotopias seriam, assim, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, mesmo que a sua localização seja conhecida. Procurando entender o significado que estes lugares vão tendo ao longo do tempo, Foucault propõe uma espécie de «ciência» da sua descrição — ou *heterotopologia* —, para a qual estabelece alguns princípios que fundamenta dando exemplos concretos. No quarto destes princípios, no qual sustenta que muitas vezes as heterotopias se relacionam com fatias específicas de tempo, abrindo para aquilo a que se poderia chamar *heterocronias*, dá como exemplo as bibliotecas e os museus, heterotopias da acumulação infinita de tempo.

Tony Bennet (1995), em *The Birth of the Museum*, partindo de uma grelha foucauldiana em que justapõe a emergência simultânea, no século XIX, do museu e de espaços como a escola e as bibliotecas públicas, as galerias, as arcadas, os grandes armazéns e as exposições internacionais, deu o nome de «complexo exibicionário» a um conjunto de instituições e de lugares que tinham por objectivo a autoformação dos cidadãos dos Estados recém-laicizados. De acordo com Bennet, é justamente pela modelação dos modos como se circula entre e se age nestes lugares que uma série de rotinas e comportamentos sociais se constituem.

Capaz de iluminar a relação entre espaços aparentemente tão opostos como os grandes armazéns, as feiras populares e as bibliotecas, a noção de «complexo exibicionário» complexifica as relações entre alta e baixa cultura, nacional e internacional, urbana e rural. Assim, mostra-se particularmente apta para assinalar aquilo a que João Pinharanda alude ao usar a imagem do *Aleph* para falar do Serviço

de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte/ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian [FCG] na década de 1980, durante a direcção de Maria Madalena de Azeredo Perdigão [MMAP], quando refere que este seria não um sítio mas uma «maneira de estar», fazendo notar que o importante era que «as pessoas estavam todas mais ou menos em todos os sítios».

O Serviço ACARTE operava a partir do Centro de Arte Moderna [CAM] da FCG, que era, na prática, o primeiro museu de arte moderna do país, pois ao contrário do que aconteceu no pós-II Guerra Mundial numa série de países europeus, onde foram construídos museus de arte moderna como sinal de democracia e liberdade, em Portugal, devido ao regime de Salazar e Caetano, esta construção aconteceu só em 1983, por iniciativa privada. O ACARTE ocupava-se das actividades que tinham lugar *para lá das galerias* do museu, um museu pensado como um centro de arte e que por isso incluía, para além do museu em si, uma sala polivalente, um anfiteatro ao ar livre, uma sala de exposições temporárias, ateliers para actividades artísticas e um pavilhão para crianças, todos espaços pertencentes a este Serviço.

Várias temporalidades parecem coexistir: a promessa realizada de uma vontade de ter um museu de arte moderna, vinda das décadas de 1950/1960; alojado num espaço arquitectónico característico da década de 1970 inaugurado na década de 1980, o CAM; e albergando no seu interior um Serviço, o ACARTE, em sintonia com os esforços de criação de uma «Europa da Cultura», propalada na década de 1990; e que se poderia entender como prefigurando a viragem curatorial em direcção ao discursivo e ao performativo que tem lugar já nos anos 2000.

Tal como um *Aleph*, o ACARTE na década de 1980, operando a partir do espaço simbólico do museu, seria então simultaneamente um lugar onde estariam, sem se confundirem, todos os lugares vistos de todos os ângulos e uma «maneira de estar»: a um só tempo heterotopia e parte integrante do complexo exhibicionário, pois não apenas a sua acção serial fazia condensar num só lugar espaços e tempos vários, como a mesma acontecia em relação com uma rede de novos espaços e práticas de consumo, de trabalho e de lazer onde nessa década se ia ver e se era visto e por via dos quais a tal «maneira de estar» se formaria.

Mas o ACARTE pode igualmente entender-se como o culminar de duas décadas de investigação em Educação pela Arte e Educação Artística, pois a sua fundadora e primeira directora, Madalena Perdigão, não apenas criou a Orquestra, o Coro e o Ballet Gulbenkian, como foi responsável pela reforma do Conservatório Nacional, em 1971, e por um projecto falhado de reestruturação do Ensino Artístico Nacional, em 1978. Uma história intrincada liga assim as experiências

em Educação pela Arte levadas a cabo na Gulbenkian antes da Revolução, a reforma do Conservatório, a falhada reestruturação do Ensino Artístico Nacional e o regresso de Perdigão à Fundação Calouste Gulbenkian em 1984. Neste sentido, a actividade do ACARTE na década de 1980 continua as experimentações pedagógicas da década de 1960. Mas não apenas: esta actividade pode também ser entendida no cruzamento entre uma série de práticas de curadoria e programação. Ao pautar a sua acção por uma «atenção à falta», o ACARTE terá desenvolvido uma forma particular de albergar propostas estéticas e políticas geralmente atribuídas a períodos distintos, abrindo-se às diferentes percepções que os contemporâneos teriam do seu momento histórico.

ACARTE, um Serviço voltado para a cultura contemporânea e um centro de educação pela arte dedicado às crianças num museu que é um centro de cultura: apresentações

Em 1984 foi inaugurado o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian. Madalena Perdigão, fundadora do Serviço e primeira Directora, justifica a sua criação explicando que

fazia falta no panorama cultural português um Serviço voltado para a cultura contemporânea e/ou para o tratamento moderno de temas intemporais, assim como um Centro de Educação pela Arte dedicado às crianças. Tornava-se necessário assegurar ao Centro de Arte Moderna, criado em 22 de Agosto de 1979 e inaugurado em 20 de Julho de 1983, a possibilidade de ser não apenas um Museu, na acepção restrita do termo, mas também um Centro de cultura (Perdigão 1989).

Criado por decisão do Conselho de Administração em 1984, o ACARTE permitiria então assegurar «a total independência entre a política de aquisição de obras de arte [para o museu] e a política de realização de actividades culturais» (Perdigão *apud* Pinto Ribeiro 2007, 370). Passou a Departamento do CAM em 2000 e foi extinto no final de 2002. Foram directores do ACARTE: Madalena Perdigão (1923-1989), de 1984 a 1989, sendo ainda responsável por grande parte da programação de 1990; José Sasportes, de Junho de 1990 a 1994; Yvette

Centeno, de 1995 a 1999; Jorge Molder, de 2000 a 2002, sendo responsável pela programação do ACARTE Mário Carneiro, director adjunto.

Em 1987 foram criados os Encontros ACARTE — Novo Teatro/Dança da Europa, um festival anual de 10 dias, em Setembro, que até à extinção do Serviço haveria de constituir um dos seus momentos de maior visibilidade, o que levaria à confusão entre o serviço ACARTE e os Encontros ACARTE, como se o ACARTE fosse apenas o festival, ou como se fosse um festival permanente. Há igualmente uma série de iniciativas emblemáticas que começam neste Serviço, vindo mais tarde, com as mudanças na orgânica da Fundação e na direcção do Serviço, a constituir entidades separadas, como o Jazz em Agosto, ou os cursos de Cinema de Animação, nos ateliers do ACARTE, que mais tarde dariam lugar ao Centro de Imagens e Técnicas Narrativas (CITEN).

Este livro propõe uma espécie de lente de abordagem para olhar para os primeiros anos de acção do ACARTE, entre 1984 e 1989 sob a direcção de Madalena Perdigão, e baseia-se na investigação compilada em *No Aleph, para um olhar sobre o Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte/ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian 1984-1989*, dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa em 2016, disponível integralmente na Biblioteca de Arte da FCG. Trabalho composto por duas partes com igual peso — dissertação impressa e Timeline Digital ACARTE 1984-1989, composta exclusivamente para esse fim — nele se procurava compreender a actividade do ACARTE nos seus vários contextos, ao mesmo tempo que se oferecia o acesso a documentos seleccionados do seu arquivo, organizados, tratados e digitalizados no âmbito da investigação, abrindo o seu estudo a investigações futuras, em várias áreas. Assim, fosse por via da navegação em hipertexto, como acontecia na Timeline Digital, ou por via da inesperada comparência de tempos distintos no espaço heterotópico do museu, de que se dava conta na dissertação escrita, em ambas as partes a imagem borgiana de um ponto do espaço que contém todos os outros — i. e. um *Aleph* — se afigurava como central. Esta imagem, aparecida na entrevista de História Oral realizada a João Pinharanda, constituía-se assim enquanto grelha epistemológica para um possível olhar sobre a acção do ACARTE durante o período em questão.

Nos dois casos, texto e Timeline Digital, tratava-se igualmente de situar, de pôr em contexto, localizando e dando a localizar «no» *Aleph*. Deste modo, ao mesmo tempo que se colocava a uso e se abria ao futuro, procurava-se possibilitar análises finas que enquadrassem a acção deste Serviço no cruzamento de

periodizações e geografias várias. Tratava-se com isso de tentar evitar uma narrativa do senso comum, presente ainda quer na História, quer na História da Arte ou das Artes Performativas, onde o suposto «atraso» português se constitui a um tempo só como causa, motor e razão de ser. E de onde, a espaços, irromperiam, sem razão, inesperados «rasgos de modernidade», nos quais eventualmente a acção de um Serviço como o ACARTE se enquadraria. Tratava-se igualmente de lançar bases para futuros estudos mais detalhados sobre cada uma das áreas que o Serviço ACARTE contemplou, ou com que a sua acção se cruza.

Na sua especificidade extrema, este «situar» foi desenrolando consigo a multiplicidade de tempos e espaços que a heterotopia museu encerra, dando a ver as heterocronias particulares da situação singular que é a do ACARTE, com a sua programação pautada por uma abertura à falta que se tornaria uma forma privilegiada de aceder às percepções que os contemporâneos teriam do seu momento histórico e das coordenadas que serviriam de referência a essas mesmas percepções — coordenadas essas que de seguida se procura colocar em contexto. São, então, estas coordenadas, e a construção desse referencial, desses vários referenciais (misturando tempos e espaços), o que se procura, neste desenrolar, dar a ver — o que fará com que, por vezes, para se falar de Y se remonte a H, para logo regressar a Y, desta feita situado já noutro referencial, ou noutros.

Debruçando-se sobre um acontecimento recente, ensaia um tipo de historiografia em que o objecto e o arquivo são dados a construir à medida da sua descrição e a partir do presente, mais ao jeito de propostas vindas dos Estudos de Performance e da Filosofia contemporânea do que de uma História no sentido clássico.

Intitulado *Uma Curadoria da Falta. O Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian 1984-1989* este livro, que não se faz já acompanhar pelo arquivo digital seu correspondente, começa por situar o ACARTE no espaço de um museu que é um centro de arte e que é o primeiro museu de arte moderna em Portugal. Esta situação é essencial para se perceber o alcance da sua acção, que se propõe compreender a partir de uma ideia produtiva de falta, entendida como uma abertura à percepção que os seus intervenientes tinham do que seria então necessário, em vários domínios, dando a ver o presente e o futuro como múltiplos e disputados. Procura também contribuir para ajudar a pensar um período, como são os anos 1980 portugueses, de grandes e abruptas transformações políticas, económicas e sociais. Ao mesmo tempo, gostaria de ajudar a compor uma genealogia atenta, relacional e interdisciplinar de algumas práticas artísticas, como a Nova

Dança Portuguesa (NDP), mas também o Cinema de Animação, a música experimental, o teatro, a performance arte, as Bandas de Música, ou mesmo a curadoria e a programação cultural ou a produção de eventos e as tarefas suas relacionadas, para as quais a acção do ACARTE é fundadora.

Está estruturado em cinco partes. Na primeira, depois de se desenhar o ACARTE como um Aleph à luz das teorizações sobre o museu como heterotopia e parte integrante de um complexo exibicionário por Foucault e Tony Bennet, procura-se lançar algumas pistas para uma problematização das transformações culturais ocorridas na década de 1980 em Portugal seguindo autores como André Lepecki, Luís Trindade, Rui Bebiano ou Boaventura de Sousa Santos. São então discutidas noções de modernidade, atraso e amnésia histórica, chamando-se a atenção para como novas práticas exigem novos sujeitos e novas corporalidades.

Na segunda parte, depois de, em jeito de introdução, se apresentar o programa do ACARTE, analisa-se o seu ponto 3., intitulado «O Que Não Vamos Ser Nem Fazer», dando a ver, em negativo, a ordem das coisas onde a sua acção se insere — iluminando a acção deste Serviço por via da definição que abre caminho ao que se analisará como sendo uma *curadoria da falta*. Para tal, apresenta-se o conceito de «falta» tal como tem vindo a ser problematizado por Roberto Espósito, propondo-o como operatório para pensar a acção de Madalena Perdigão no ACARTE, inserindo-a num debate sobre o «comum» na cultura em que se ressalva o papel das instituições. De seguida, com vista ainda à problematização da noção de *curadoria da falta*, sugere-se um percurso pela história cruzada da curadoria e da programação, inserindo com isso a acção do ACARTE 1984-1989 nas discussões sobre a viragem discursiva e performativa em curadoria e o lugar da performance no museu.

A terceira parte é composta por um detalhado e cronológico percurso pela história da construção dos Museus de Arte Moderna tal como contada por Nuno Grande (2009). Esta narrativa experimenta um momento importante na Europa do pós-II Guerra Mundial, sem que tal aconteça em Portugal, onde o projecto de construção de um Museu de Arte Moderna vai sendo sistematicamente adiado. Nela situa-se, então, a construção do Edifício-Sede da Gulbenkian e a posterior abertura do Centro de Arte Moderna, que se interroga à luz do conceito de *cenário* avançado por Diana Taylor, como narrativa organizadora das partes de acordo com um certo guião prescrito (2003). A este, contrabalança-se a ideia de uma Gulbenkian que seria *a nossa Gulbenkian*, o que projectaria a sua acção no referido pano de fundo dos discursos sobre o «comum» na cultura. Propõe-se um

olhar sobre a Fundação Calouste Gulbenkian atento à tensão entre o seu lugar de acção e enunciação visto como um *cenário de modernidade* e a constituição gradual do que viria a ser visto e entendido como «a nossa Gulbenkian».

Na quarta parte, interroga-se a acção de Madalena Perdigão no ACARTE à luz da sua biografia e, em particular, do seu trabalho no âmbito da Educação pela Arte e da Educação Artística em Portugal, relacionando-a com as experiências que o Serviço de Música, que dirigiu, desenvolve junto de professores, escolas e colégios nas décadas de 1960 e 1970 em articulação com o Centro de Investigação Pedagógica [CIP] da FCG. Com isto, situa-se a criação do Serviço ACARTE numa história que, embora com raízes para trás, se desenrolaria num arco temporal localizado entre finais da década de 1960 e finais da década de 1980, permitindo localizar a abertura deste Serviço enquanto momento final de um projecto de experimentação pedagógica iniciado em plenos *longos anos 1960*. Com a conclusão desta secção ficam então traçadas as coordenadas para se proceder a um olhar sobre a própria acção do Serviço ACARTE entre 1984-1989, que de seguida se dá a ver nos seus vários âmbitos de actuação através de uma breve narração recorrendo ao material compilado na Timeline Digital ACARTE 1984-1989, sobretudo material de imprensa e programas dos eventos, com particular destaque para os textos de apresentação das iniciativas escritos pela própria Madalena Perdigão. Por último, em jeito de epílogo, por via de duas histórias aparecidas em entrevista a, respectivamente, Jorge Silva Melo e João Fiadeiro, focaliza-se novamente a análise na questão das reconfigurações da experiência da corporalidade. Aí sublinha-se o caminho aberto pelo ACARTE ao que vem depois, não apenas pelas iniciativas e espectáculos, importantíssimos, mas por, em articulação com uma série de outros lugares, se constituir como um espaço e um momento onde se esteve, se mudou e se libertou, de algum modo, o gesto, contribuindo para uma reconfiguração da experiência da corporalidade.

O museu e a ordem das coisas

Em «The Museum and the Order of Things», Noémie Solomon (2012) traça um percurso pelos recentes desenvolvimentos no campo dos *Museum Studies*, chamando a atenção para as formas como o museu, nas suas diversas estratégias de organização, montagem (*assemblage*) e disposição de objectos, corpos

e séries de actividades, funciona como um dispositivo de mediação por entre limiares de visibilidade e significação.

Fazendo eco das palavras de Daniel Buren em *La Fonction du musée*, para quem o museu teria o condão de «dispor uma amálgama de objectos não relacionados» (Buren *apud* Solomon) produzindo uma série de *efeitos* «niveladores» e «distorcidos», Solomon sustenta que o museu organizaria a relação entre as coisas apresentadas e os seus significados — interrogando-se em seguida sobre os modos de aferir os tais *efeitos* de que Buren dá conta, e que Solomon entende corresponderem ao tipo de conhecimento específico produzido pelo museu. Questionando-se sobre a forma de equacionar os modos paradoxais desse funcionamento, Solomon recorre a *As Palavras e as Coisas — Uma Arqueologia das Ciências Humanas* (Foucault 2000), cujo título da versão inglesa é, sintomaticamente, *The Order of Things*¹, para retomar a abertura desta obra, de 1966, na qual o autor explica que o que o motivou a escrever esse livro foram as classificações insólitas que encontrou em «El Idioma Analítico de John Wilkins», de Jorge Luis Borges (1985). Estas, «completamente estranhas às categorias do nosso pensamento» (Pombo 1998), tornariam visíveis a arbitrariedade e o carácter construído de uma série de discursos e fronteiras epistemológicas internamente coerentes, apontando para as possibilidades de os imaginar, pensar e construir outros.

Os animais dividem-se em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) amestrados, d) leões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães soltos, h) incluídos nesta lista, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel finíssimo de pêlo de camelo, l) etc., m) que acabam de partir o jarrão, n) que de longe parecem moscas. (*Ibidem*, 111)

Em causa está não apenas «a justaposição de coisas não usuais, mas sobretudo as formas por via das quais a sua justaposição prepara o terreno em que esse encontro se torna possível» (Solomon 2012, tradução livre), accionando novos territórios epistemológicos e afectivos.

Solomon localiza estes espaços de alteridade, criados pela justaposição de elementos heterogéneos, à luz do conceito de heterotopia que Foucault enunciou

¹ Em nota a esta edição (Foucault 1974) pode ler-se: «A literal translation of the title of the French edition of this work (*Les Mots et les choses*) would have given rise to confusion with two other books that have already appeared under the title *Words and things*. The publisher therefore agreed with the author on the alternative title *The order of things*, which was, in fact, M. Foucault's original preference.»

justamente a propósito da obra de Jorge Luis Borges em *As Palavras e as Coisas* — livro que antecede em um ano o texto apresentado na conferência «Des Espaces autres», no qual o conceito de heterotopia é desenvolvido. No prefácio de *As Palavras e as Coisas* o termo heterotopias aparece duas vezes:

As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fraccionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a «sintaxe», e não somente aquela que constrói as frases — aquela, menos manifesta, que autoriza «manter juntos» (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. Eis porque as utopias permitem as fábulas e os discursos: situam-se na linha recta da linguagem, na dimensão fundamental da fábula; as heterotopias (encontradas tão frequentemente em Borges) dissecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda a possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases. (Tradução livre)

É, portanto, à luz da obra de Borges que Foucault criará o conceito de heterotopia¹, pelo que aparecerá como coerente utilizar o mesmo conceito para indagar algo referido, em entrevista, como sendo um *Aleph*, uma imagem borgiana.

Heterotopias de acumulação de tempo

Na senda de Foucault, Solomon olha para o museu como uma heterotopia de acumulação de tempo — aberta a heterocronias —, capaz por isso de prolongar ou condensar as narrativas históricas lineares, interrompendo ou perturbando a continuidade que lhes é inerente, justapondo-lhes acumulações, desapareci-

¹ Na citação completa: «Esse texto de Borges fez-me rir durante muito tempo, não sem um mal-estar evidente e difícil de vencer. Talvez porque no seu rastro nascia a suspeita de que há desordem pior do que aquela do incongruente e da aproximação do que não convém; seria a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do heteróclito; e importa entender esta palavra no sentido mais próximo de sua etimologia: as coisas aí são “deitadas”, “colocadas”, “dispostas” em lugares a tal ponto diferentes que é impossível encontrar-lhes um espaço de acolhimento, definir por baixo de umas e outras um lugar-comum.» A respeito de heterotopias, ver também Johnson (2012).

mentos, omissões, acelerações, tempos dilatados¹ — como se propõe para o caso do ACARTE 1984-1989. As heterotopias acentuariam assim que o espaço em que vivemos não está, à partida, vazio, mas é sempre o resultado de um conjunto de relações, de uma interpenetração complexa de espaços e tempos, uma construção política e social.

Ao definir o museu como uma heterotopia, Foucault rompe com a visão do museu que Solomon considera ser a visão predominante ao longo do século XX: a do museu como um «lugar morto», para onde iriam as obras que, ali sendo preservadas, ficariam imunes à História, afirmando-o, em contrapartida, de uma forma produtiva, afirmativa, inquirindo-lhe funções precisas em tempos específicos. Assim, entre finais do século XVII e o século XVIII, os museus e as livrarias, heterotopias de acumulação de tempo, terão sofrido uma transformação considerável:

Por contraste [com as bibliotecas e os museus que eram expressão de uma escolha individual], a ideia de conseguir acumular tudo, de estabelecer uma espécie de arquivo geral, a vontade de encerrar num lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos, a ideia de constituir um espaço de todos os tempos que se encontra, ele próprio, fora do tempo e onde os seus estragos não o alcançam, o projecto de organizar assim uma espécie de perpétua e indeterminada acumulação de tempo num espaço imóvel, toda essa ideia pertence à nossa modernidade. (Foucault 1984)

1 Veja-se a este respeito Paul B. Preciado, até há pouco tempo comissário e curador do MACBA, onde realizou várias experimentações em torno da história e da historiografia, como o projecto Past Disquiet: «O termo 'heterocronia' tenta abordar a questão da política do tempo (cronopolítica), examinando as relações entre linguagem (representação, narrativas), poder e temporalidade. O que é tanto uma questão epistemológica como uma metodologia para construir história. Michel Foucault, na palestra 'Des espaces autres' (1967), tomou de empréstimo à linguagem biológica o termo 'heterocronia' para questionar a moderna construção ocidental do tempo na sua relação com as narrativas históricas hegemónicas. Heterocronia não refere o tempo enquanto dimensão abstrata da física, mas sim como construção social e política. Foucault pensava nos arquivos, nas bibliotecas e nos museus como 'heterocronias', dispositivos políticos que 'acumulam tempo'. Um museu funciona como uma máquina do tempo que configura ficções cronológicas e visuais (Stephen Kern). Que tempos acumulam os museus? E que tempos outros resistem às narrativas convencionais e rejeitam a acumulação como método histórico? Prosseguindo a crítica ao tempo naturalizado levada a cabo por Mikhail Bakhtin e Henri Lefebvre, o pensamento de Foucault abre a possibilidade de compreender o museu enquanto máquina abstrata coletiva na construção de 'outros tempos', não apenas para questionar a trama do passado, mas também para inventar 'outros' futuros» (Preciado 2014, tradução livre).

Descrevendo o movimento que vai da «coleção de curiosidades» à ideia de «estabelecer uma espécie de arquivo geral», Foucault obriga o olhar — segundo Solomon — a focar-se nas formas como o museu *se pratica*. Assim, o seu funcionamento processar-se-ia de duas formas: por um lado, o museu organizaria as coisas de acordo com as estruturas gerais do conhecimento; por outro, essa organização permitiria um ordenamento dos seus elementos heterogéneos em composições distintas, singulares, possibilitando a diferença. Permite-se, assim, uma leitura do museu em continuidade com a descrição de arquivo avançada em *A Arqueologia do Saber*. Nesse livro, Foucault (2006) sustenta que por «arquivo» não entende «a soma de todos os textos que uma cultura conservou consigo como documentos do seu próprio passado, ou como testemunho da sua identidade mantida», nem «as instituições que, numa dada sociedade, permitem registar e conservar os discursos cuja memória se quer guardar e cuja livre disposição se pretende garantir»; mas antes «o sistema geral de formação e de transformação de enunciados», definindo um nível particular: «o de uma prática que faz surgir uma multiplicidade de enunciados como tantos outros acontecimentos regulares, como outras tantas coisas que se propiciam a ser tratadas e manipuladas» (Foucault 2006, 173). No entanto, como sugere Gilles Deleuze (1989), o entendimento que Foucault faz do arquivo apenas se compreende à luz do uso que dá à História, agindo, numa perspectiva nietzschiana, «contra o tempo, e assim, sobre o tempo, em favor, espero-o, de um tempo futuro». Deleuze ilustra-o com uma passagem da *Arqueologia do Saber*, considerando-a fundamental e válida para o entendimento de toda a obra de Foucault:

A análise do arquivo comporta, portanto, uma região privilegiada: ao mesmo tempo próxima de nós, mas diferente da nossa actualidade, é o contorno do tempo que rodeia o nosso presente, que se lhe sobrepõe e delimita a nossa alteridade; é o que, fora de nós, nos delimita. A descrição do arquivo desdobra as suas possibilidades (e o domínio das suas possibilidades) a partir dos discursos que justamente acabam de ser nossos [...]. Neste sentido, vale para nós como diagnóstico. [...] O diagnóstico assim entendido não estabelece a comprovação da nossa identidade a partir do jogo das distinções. Estabelece que somos diferença, que a nossa razão é a diferença dos discursos, a nossa história a diferença dos tempos, o nosso eu a diferença das máscaras. Que a diferença, longe de ser origem esquecida e recoberta, é essa dispersão que somos e fazemos. (Foucault 2006, 93-95)

Ao tomar como ferramenta a imagem do *Aleph* e, com ela, o conceito de heterotopia para pensar a acção do ACARTE entre 1984 e 1989, não se procuraria exactamente proceder a uma reconstituição histórica, mas antes a uma interrogação sobre os modos como neste Serviço se cruzam, chocam, emergem e colapsam entre si tempos e ordens — e com eles uma série de práticas e de discursos que assim se fazem visíveis. Tratar-se-ia de indagar ocorrências particulares, observando o modo como se dispõem coisas e corpos, discursos e acções, sem nunca esquecer o lugar que o enquadramento maior dos muros da Gulbenkian e do museu de arte, neste caso o CAM, lhes confere. Esta é, assim, uma proposta que procura também ela própria «agir contra o tempo em favor de um tempo futuro», dando a entrever, a uma outra luz, o presente.

2.

ALMADA, MODERNIDADE E RECONFIGURAÇÃO DA EXPERIÊNCIA DA CORPORALIDADE

A dois anos da adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia [CEE] e dez anos passados sobre o 25 de Abril de 1974, Madalena Perdigão aceita regressar à Fundação Calouste Gulbenkian, onde estivera entre 1958 e 1974 a dirigir o Serviço de Música¹. Vai dirigir o Serviço ACARTE, de que é fundadora, e o seu primeiro projecto é sobre — e a partir de — Almada Negreiros, como explica no programa do espectáculo *Deseja-se Mulher*, encenado por Fernanda Lapa.

O primeiro projecto em que pensei, quando decidi aceitar o convite para regressar à Fundação Calouste Gulbenkian, foi o projecto Almada Negreiros. Por se tratar de um grande artista português. Por ser homem de talentos multifacetados que propiciavam a realização de manifestações culturais pluridisciplinares. Pelo facto de a sua obra ter um peso particular no Centro de Arte Moderna, constituindo a porta de ingresso na sua galeria. Por ter sido sempre um homem do futuro, do risco, do inconformismo.

Almada, portanto.

E porquê o teatro de Almada?

Porque o teatro de Almada tem fermento de novidade, tem impressa a marca da modernidade.

E por ser teatro. Porque o teatro anda à procura do caminho que é o seu no mundo moderno e porque importa ajudá-lo a encontrar-se.

Almada, figura emblemática assim tornada programática, é novamente um «nome de guerra», título da obra de Ernesto Sousa que constará do ciclo pensado por Madalena Perdigão para a abertura do ACARTE. Porque «a revisão crítica da

¹ Ver a respeito do seu percurso a IV Parte: Madalena Perdigão e o ACARTE.

cultura e da arte portuguesas continua a ser necessária, todas as chegadas são úteis»¹. É a isso que vem o ACARTE, em 1984.

Nos capítulos que se seguem, em diálogo com objectos culturais vários (como o manifesto *Os Bailados Russos em Lisboa!* de Almada Negreiros, Ruy Coelho e José Pacheco; as telas *Descolagens* de Ana Hatherly; o discurso de Salazar em 1936, ou a carta que escreve ao presidente da Coca-Cola Company décadas depois; a novela *Gabriela Cravo e Canela*; o poema *Abriu em Portugal* de Alberto Pimenta, ou o despontar de uma cena rock no país), procura-se tanto dar conta das dificuldades de periodização que os anos 1980 portugueses acarretam como enunciar algumas linhas de análise para o período, já sinalizadas por autores de áreas distintas.

Para André Lepecki, grandes mudanças históricas, como as que ocorreram em Portugal no último quarto do século XX, implicam uma reconfiguração do corpo e da sua expressividade. À época, os corpos estariam «intensamente preso[s] aos, e construído[s] e destruído[s] pelos, múltiplos e variadíssimos discursos que atravessa[va]m a sociedade portuguesa. Discursos de nação, de modernidade, de periferia, de Europa, de filiações dramáticas e performativas», nos quais os termos «nação», «moderno» e «Europa» constituíam, antes de mais, um apelo, o omnipresente slogan de um processo coreográfico político em curso (Lepecki 1998b, 16). Dada a rapidez da modernização da sociedade portuguesa na altura, este processo acarreta consigo um esforço generalizado de amnésia dos 48 anos de ditadura, da guerra colonial, do passado recente dos anos do Processo Revolucionário em Curso (PREC), e implica, como referido, uma reconfiguração da experiência da corporalidade dos sujeitos. Esta reconfiguração, longe de se constituir como um processo pacífico, é antes atravessada por tensões e contradições de ordens e intensidades variadas, tendo em conta que «o desejo por um corpo-novo pressupõe [...] a escolha de um modelo, de uma imagem ideal, de um Outro (ainda) por ser». Importante, então, será «saber qual a corporalidade-alvo que cada momento de crise identitária, que cada contexto de ruptura histórica específica, elege como modelo privilegiado de um corpo em sincronia com o desejo de se ser novo. E resta saber o que este «novo» significa» (Lepecki 2001, 55).

Em «Corpo Incerto», ensaio publicado em 1998, Lepecki aponta para dois modelos «incompatíveis de corporalidade que pudessem marcar a passagem para uma nova época, distinta do passado colonialista». Num primeiro momento, o corpo brasileiro apresentado pela telenovela *Gabriela, Cravo e Canela*, estreada em

¹ Como diz Ernesto de Sousa no programa do espectáculo multimédia *Almada, Um Nome de Guerra* apresentado no ciclo inaugural do ACARTE.

1977, um corpo positivamente valorizado e imediatamente introjectado e mimetizado pela sociedade portuguesa que dele se servia para se demarcar do seu passado recente; e, num segundo momento, mais próximo de 1985, quando a prioridade nacional seria já a Europa, um corpo «europeu» que relegaria novamente o corpo brasileiro para o lugar do subdesenvolvido e «primitivo»¹ (Lepecki 1998c). O autor repega na noção, avançada pelo antropólogo Michael Taussig, de *espelho colonial* — um aparato mimético através do qual o colonialismo produz a realidade do Outro por via de uma constante reificação da «descrição» [...] produzindo e mantendo por este meio, um «modo colonial de produção de realidade» (1998c, 57) — para a aplicar às relações entre Portugal, o Brasil e os países africanos lusófonos, por um lado, e Espanha e a «Europa», por outro. Essenciais nesta operação seriam os termos *mimesis* e *modernidade*.

Se *mimesis* é, para Taussig, «uma capacidade de nos tornarmos Outro», inseparável, em primeiro lugar, «do imaginar e do pensar propriamente ditos», já a *modernidade* caracterizar-se-ia, segundo Habermas, como a «consciência de uma época que se relaciona a si própria com o passado [...] de modo a ver-se a si mesma como o resultado de uma transição do velho para o novo» (*Ibidem*, 58). Haveria então, que atender aos modos de produção de realidade no Portugal contemporâneo, reparando nas narrativas e nas imagens que «formam e demarcam, o estatuto de ‘povos’, ‘raças’, ‘pronúncias’ e outros [...] marcadores de diferença [...] procurando imagens de uma pele e imaginários outros, bem como de um falar novo, que entraram pelo país adentro, com a marca de uma possível e estranhamente próxima modernidade» (*Ibidem*); e, com ela a possibilidade de *mimesis* e reconfigurações várias da experiência da corporalidade, com diferentes valorações em diferentes momentos, ainda que, como se vê através do exemplo de *Gabriela, Cravo e Canela*, cronologicamente muito próximos.

É neste terreno que o ACARTE será pródigo com os seus desfiles de corpos em performance, corpos nus, urbanos, cosmopolitas, multiculturais, exageradamente rápidos ou lentos; com os magotes de gente que acorria às suas iniciativas e povoava os jardins da FCG; com os seus ciclos de eventos nos quais a participação e a discussão se tornam prática comum e a ida ao museu um hábito.

¹ Lepecki refere a abertura, quase imediata, de inúmeras escolas de samba, nos Carnavais portugueses de finais dos anos 1970 e as recepções entusiastas massivas com que os actores desta novela foram recebidos no país (Lepecki 1998c). O autor narra, a este respeito, o modo como, já em 1997, no programa de entretenimento televisivo *Big Show SIC*, a figura do brasileiro é novamente reduzida à imagem do «selvagem» (Lepecki 1998c).

Na sua problematização sobre modernidade e reconfiguração da experiência da corporalidade, também Lepecki — como Madalena Perdigão ao inaugurar o ACARTE, um serviço em que modernidade e experimentação se sobrepujam — remontará a Almada Negreiros. E, em particular, ao manifesto de Almada escrito a propósito da vinda dos *Ballets Russes* a Lisboa, em 1917, no qual surge expressa a vontade de transformar o «anacrónico» corpo português num corpo europeu moderno. Para Lepecki, este manifesto é importante na medida em que articula abertamente o «desejo político-metamórfico» que a modernidade implica, insistindo em que uma transformação social e histórica em «direcção à modernidade» tem necessariamente de envolver uma «reconfiguração da experiência da corporalidade dos sujeitos» por via de uma auto-aprendizagem (Lepecki 2001). De facto, e tomando como inspiração os *Ballet Russes*, «um dos mais belos exemplos de civilização moderna europeia», Almada impele os portugueses a aprenderem como se «educarem» a si próprios (Negreiros 1981):

OS BAILADOS RUSSOS EM LISBOA!

Portuguez, atenção! É a ti-próprio que nos dirigimos. Vimos propor-te a tua liberdade! Escuta: [...]

Sabemos muito bem a beleza da brutalidade da nossa missão. Prezámos bem esse quasi-impossível de fazer de ti um Europeu e, apesar d'isto, resolvemos [...] entregar-te nas tuas mãos o método, para, por ti-próprio, ganhares a tua liberdade.

[...] Escuta! OS BAILADOS RUSSOS estão em Lisboa! Isto quer dizer: uma das mais bellas étapes da civilização da Europa moderna está na nossa terra! [...]

Tendo reunido em si extraordinárias rIALIZAÇÕES da Arte Moderna e maravilhosas aplicações da sciencia os BAILADOS RUSSOS dispõem de todas as vantagens para facilitarem a compreensão das atitudes syntheses de toda a duração da juventude até esta Grande Victoria da Civilização Moderna Europeia; O máximo da disciplina individual, o domínio absoluto da personalidade.

É justamente o que tu, Português, vais aprender nos BAILADOS RUSSOS: educar-te a ti próprio. Aprender os teus deveres para contigo e para com todos. Aprender a resolveres todas as tuas possibilidades, isto é, aprender a seres completo, a dares-te completo para a Civilização da Europa Moderna.

Aproveita, portanto, portuguez!

Vae ver os BAILADOS RUSSOS.

Vae ver como é bello e luminoso o cérebro da Europa!

Vae ver esse gesto dominador e sumptuoso da Civilização da Europa Moderna!

Vae aprender a seres feliz por tua própria iniciativa!

Vae aprender essa mecânica da disciplina onde a tua juventude está graduada até á tua emancipação geral!

[...]

A ti, Portuguez! A todos os Portuguezes! Com esta brutal energia do nosso puro sangue de artistas conscientes, com os nossos olhos atentos na Europa, exigimos imediatamente essa colossal diferença entre servilismo e disciplina!

JOSÉ DE ALMADA-NEGREIROS POETA FUTURISTA

RUY COELHO MÚSICO

JOSÉ PACHEKO ARQUITECTO

No entanto, a desejada transformação geral por via de uma auto-aprendizagem que Almada preconiza só terá eventualmente lugar mais de meio século depois da passagem dos *Ballet Russes* por Lisboa. Disso poderá dar conta o renovado interesse pela figura de Almada em 1984, época em que uma série de práticas, discursos e instituições — da publicidade ao cinema, à cultura *pop*, à abertura de novos espaços de consumo, trabalho e de lazer... entre elas o ACARTE, se constituem enquanto lugares, temas e experiências dessa aprendizagem de novas corporalidades. Não significa, porém, que os anos 1980 tenham de algum modo cumprido a utopia do modernismo dos anos 1910, nem que Portugal tenha por esta altura recuperado o seu suposto «atraso»¹. Neste sentido, importa atentar na cinética da modernidade, sempre atrasada em relação a mais modernidade, pelo que não é de estranhar a analogia do discurso de Almada com o de muitos outros futuristas que, mesmo em sociedades aparentemente muito mais modernizadas, expressaram idênticos desejos da engenharia social e transformação dos corpos que prodigalizaram o advento da cultura de massas.

Disto é também sintomática uma anedota narrada pelo historiador Luís Trindade, que dá conta da perplexidade de Pedro Ayres Magalhães, membro da banda *punk/new wave* Corpo Diplomático, face a um público estático que, num concerto no final da década de 1970, não perceberia que «aquilo era para dançar» (Trindade 2014, 48) e no entanto

¹ Ver a este respeito o capítulo seguinte, em particular a menção ao trabalho de Mariana Pinto dos Santos (2012).

[...] em apenas um ano ou dois, a ironia parece ter resolvido o problema, e foi dançando que um público muito mais alargado [do que o dos Corpo Diplomático, que entretanto acabaram] se apropriou de canções como «Chiclete», apresentada como «*O produto acabado/da sociedade de consumo imediato*»/(*que se prova/mastiga e deita fora*)» ou «Portugal na CEE», onde os GNR abriram o jogo todo ao que verdadeiramente estava em causa no Portugal dos 1980: «*E agora, que já lá estamos/vamos ter tudo aquilo que desejamos/um PA para as vozes/le uma Fender/Oh, boy! É tão bom estar na CEE.*»

Em suma: apenas várias décadas mais tarde do que o enunciado por Almada Negreiros seria possível aos portugueses «ganharem a liberdade» e darem-se por completo à «Civilização da Europa Moderna», aprendendo a «educarem-se a si próprios», dado que tal estava dependente de alterações sociais, culturais e históricas radicais¹. Só depois do fim do regime colonial, em 1974, da abertura cultural à Europa e ao mundo, e da transformação profunda que o fim do império impôs à autoimagem do país — que em poucos anos passou de colonial a europeu —, estas mudanças seriam *massivamente* possíveis. Mas não são unívocas nem pacíficas, antes objecto de negociações, contestações, sedimentações e apropriações várias, situadas em lugares, práticas, discursos e instituições concretas, como um olhar atento ao caso do ACARTE pode dar conta.

«Os portugueses não têm corpo»

Só após estas mudanças, sustenta Lepecki (2001, 28-36), a percepção do corpo nacional poderia passar de inexistente — «pura negatividade» — a um entendimento do corpo como agente de transformação. As suas palavras ecoam as de «Os portugueses não têm corpo», a crónica de Alexandre Melo (1995) publicada no jornal *Expresso* em 1993, escrita após a assistência do crítico aos solos *Perhaps She Can Dance First and Think Afterwards*, de Vera Mantero, e *Um Rei no Exílio e Nossa Senhora das Flores*, de Francisco Camacho.

1 Que a passagem do modernismo ao pós-modernismo, tal como entrevistos por Frederic Jameson (1991), resumiria; e com ela, entre outras coisas, a colonização do inconsciente pela cultura de massas e uma alteração radical do quotidiano povoado por uma série de aparelhos para consumo doméstico.

Ao referir-se a esta passagem da percepção do corpo nacional, de inexistente a agente de transformação, Lepecki reitera a argumentação de Melo de que o corpo estaria ausente dos discursos públicos no Portugal contemporâneo, constituindo a obra de Mantero e Camacho uma excepção na qual o corpo aparece sexualizado, carnal e não metafórico ou abstracto. Melo recorre em primeiro lugar à enumeração de uma série de escândalos públicos envolvendo o corpo no final da década de 1980, início de 1990, que não foram, porém, objecto de contestação ou indignação pública de maior. Apresenta o caso de um psiquiatra do Serviço Nacional de Saúde que, por não aprovar a vida «degenerada» do paciente, rejeitou tratar um homossexual seropositivo deprimido; a absolvição de altos funcionários do Ministério da Saúde acusados de, com conhecimento de causa, fornecerem sangue infectado com HIV aos hospitais públicos; a falta de uma política pública de esclarecimento e prevenção da SIDA; as séries de mortes de doentes hemofílicos por negligência médica no hospital público de Évora; ou os rotineiros e «inexplicáveis» falecimentos de jovens recrutas durante o serviço militar obrigatório. Diagnosticando com estas omissões que o corpo «não tem lugar nos discursos dominantes da sociedade portuguesa», Melo interroga-se se os portugueses «teriam [efetivamente] um corpo» (Melo 1995, 175).

Mantero e Camacho estiveram ligados ao Ballet Gulbenkian nos anos 1980 e, como outros bailarinos da companhia, eram presença frequente nas iniciativas do ACARTE, que ambos consideram uma das maiores influências da altura, em termos culturais, coreográficos, e mesmo existenciais¹. Lepecki chega mesmo a atribuir-lhe o papel de plataforma privilegiada para o que descreve como sendo o complicado processo de «activação [de] um corpo dançante, imerso na contemporaneidade e a reflectir o nervosismo da história» (2001), ao qual se viria a dar o nome de Nova Dança Portuguesa² [NDP]. Tendo participado activamente na NDP como crítico, cenógrafo, dramaturgo e companheiro, o autor sustenta que no Portugal pós-Estado Novo e pós-colonial, recém-europeu, o corpo — não como abstracção mas como matéria concreta, ponto de confluência dos nervosismos e das pressões da história mas também das suas potencialidades emancipadoras —, encontra na dança um local singular para a evocação de imagens e discursos sobre estas mesmas tensões, constituindo-se num campo de experimentação social e exis-

1 Como disse Vera Mantero em entrevista recolhida a 9 de Setembro de 2011, em Lisboa.

2 Como se terá a oportunidade de ver, aquilo a que se chamou «Nova Dança Portuguesa» não é nem um movimento, nem um estilo, antes o nome que se deu ao conjunto heterogénico dos trabalhos de um grupo de coreógrafos que começaram a produzir as suas obras nos finais dos anos 1980, inícios de 1990.

tencial. A performance, e em particular a dança, dariam assim corpo e tornavam visíveis as contradições da «brutalidade da missão» só realizável por via de uma auto-aprendizagem e de uma auto-entrega à «Civilização da Europa Moderna» de «transformar» os portugueses em europeus, para retomar o proposto por Almada.

Operando a partir do Centro de Arte Moderna, o ACARTE, «espaço de onde se podia ver todos os outros espaços» — para voltar à formulação de João Pinharanda —, seria um dos lugares emblemáticos dos anos 1980 em Portugal constituindo, inequivocamente, um dos sítios onde a NDP foi ganhando corpo. Apontado pela NDP como uma das suas principais influências, este Serviço parece agir, precisamente, na confluência entre a apresentação institucional de novas práticas performativas e coreográficas, e o aparecimento de uma série de lugares, discursos e práticas sociais, ao lado das quais tem de ser situado. É, por isso, sintomático que tenha tido Almada como referência fundadora, o mesmo que em 1917 exortara a uma transformação da corporalidade dos portugueses.

3.

OS ANOS 1980 COMO INTERROGAÇÃO

No dizer de Eduarda Dionísio, entre finais da década de 1970 e inícios da década de 1990 «o Poder vai estabelecendo outra relação com a Cultura (e a Cultura com o Poder) e vai-se institucionalizando uma outra hierarquia das artes, num claro afastamento dos temas e atitudes que marcaram o 25 de Abril» (Dionísio 1993, 346). Mais tarde, sobretudo a partir de 1985, um tema recorrente seria o de uma portugalidade entendida enquanto forma de inserção no contexto europeu, e a visibilidade internacional passaria a ser uma meta das políticas culturais e dos próprios artistas, detectando-se posteriormente, na década de 1990, alguns dos efeitos disso mesmo, ampliados pela espectacularidade de eventos internacionais de que a Europália 1991, a Lisboa 94 Capital da Cultura e a Expo 98 seriam apenas os mais visíveis. Dionísio coloca a década de 1970 e a década de 1980 numa relação de oposição directa, o que é compreensível tendo em conta o modo como o processo coreopolítico, de que a «modernização» e a «Europa» marcariam o passo e ditariam o tom, parece em dissonância com o recente passado revolucionário do país.

No entanto, como se ressalva no texto introdutório do colóquio «Quando Foram os Anos 80?» em que estes aparecem *enquanto interrogação*, não é de todo simples delimitar «quando passou já tempo suficiente para começar a fazer a história de um período», o que tornaria os anos 80 «num objecto simultaneamente problemático e desafiante» (Trindade *et al.* 2015). Numa argumentação que coloca o nacional em relação com o internacional e tem ecos no *When was Modernism?*, de Raymond Williams (1989), e nas problematizações em torno da periodização e localização de termos como «moderno/modernidade/modernização/modernismo» vindas dos estudos subalternos¹, Trindade aponta o facto de hoje o período aparecer associado à «hegemonização política e económica dos valores do liberalismo e à consolidação de uma cultura de consumo nas sociedades ocidentais». Estes fenó-

¹ Ver a este respeito: Kapur (2000), Bhabha (1994) e Williams (1989).

menos foram, em Portugal como noutros países recentemente saídos de ditaduras, apreendidos como «parte de uma descompressão política mais vasta, e acompanhados de processos de integração europeia» com características sociais, económicas e políticas, mas também culturais, marcantes. Assim, apesar de ser fácil identificar momentos e datas-chave, seria ainda impossível delimitar os anos 80 com a nitidez com que se identificam, por exemplo, os *longos anos 60* ou *Long Sixties* (Jameson 1984), sinalizando não uma década específica mas um conceito, uma época «marcada por transformações bem reconhecíveis e cronologicamente estabelecidas» (*Idem*) que, começando a meio dos anos 50, se prolonga até ao final dos anos 70, abarcando a contestação à guerra na Argélia e no Vietname, a vaga de descolonizações, o Maio de 68 e o movimento *hippie*, referindo-se a um período marcado por uma intensa experimentação social, existencial e artística de pendor emancipatório.

Seria, portanto, mais fácil situar alguns «momentos marcantes da história portuguesa recente», como o deflagrar das guerras coloniais em 1961 ou o processo revolucionário de 1974/75, «em processos de tempo mais longos do que, por exemplo, a experiência do Bloco Central em 1983, o início do chamado «cavaquismo» em 1985, ou a adesão à Comunidade Económica Europeia em 1986» (Trindade *et al.* 2015).

Em Portugal, os antecedentes socioculturais do 25 de Abril foram marcados pelo crescente descontentamento com as guerras coloniais, pelas crescentes crises académicas e pelas esperanças, logo goradas, da Primavera Marcelista; mas também pela inauguração do Complexo Gulbenkian na Avenida de Berna, pela aproximação à Comunidade Económica Europeia e pela reforma Veiga Simão. Poderá porventura dizer-se, ainda assim, que alguns dos aspectos das transformações que normalmente associamos aos *longos anos 60* são sentidos, pela maioria da população do país, apenas nos anos 70, no pós-revolução. Assim, teriam *massivamente* lugar, com o fim da censura, a participação de rua, as ocupações ou o regresso das colónias, fenómenos intrinsecamente ligados a uma intensa experimentação talvez mais *social* do que *existencial*. Haveria, assim, uma espécie de disjunção de um período, os *Long Sixties*, tais como descritos por Jameson para o panorama norte-americano, por dois períodos — os *Sixties* e os *Eighties* — com ambientes culturais opostos. Entre outras coisas, porque a massificação do consumo se daria em grande parte já nos anos 80 (*Eighties*), num ambiente cultural radicalmente distinto, marcado pela desideologização e desmobilização que marcou o fim de Abril e a euforia da União Europeia, hipótese apontada por Luís Trindade (2009) e Rui Bebiano (2010). Este autor, ao debruçar-se sobre a «experiência da

transformação da ‘cultura comum’ na fase final do Estado Novo», sustenta a existência do que chama um «povo *pop*» agente de mudança, defendendo que, no decorrer dos *longos anos sessenta*, a autonomização da nova cultura popular teria assumido uma «dimensão própria, perturbadora para o regime», ajudando a construir um outro «povo», cada vez mais afastado daquele preconizado pelo salazarismo — unindo o que, depois da sua queda, se voltaria a separar.

Esta cronologia dilatada abarcaria a revolução dos costumes, sem se esgotar nela, traçando uma cronologia mais longa do que a da revolução política, antecedendo-a e sucedendo-lhe. Ou, como esquematiza Luís Trindade, «a política portuguesa estar[ia] fortemente radicalizada a partir dos anos 60 e até à revolução», quando não há ainda «fenómenos de massificação capazes de levar esse radicalismo além das formas mais tradicionais de lutas operárias e camponesas». A massificação da sociedade urbana ocorrerá já «no interior do espírito individualista dos anos oitenta, quando a energia colectiva da transformação revolucionária» parecia já coisa do passado (Trindade 2014b). As suas anteriores figurações são então caricaturadas, parecendo esgotar-se nessas mesmas formas operárias e camponesas, fruto porventura de uma certa equivalência entre «resistência» e a estética neo-realista (Bebiano 2010). Esta hipótese explicaria algumas das tensões, contradições, paradoxos, mas também potencialidades e linhas de fuga que os anos 80 em Portugal parecem conter, nomeadamente quando olhados a partir do momento presente e da actual conjuntura europeia.

A análise de Boaventura de Sousa Santos parece ir num sentido semelhante em *Pela Mão de Alice — O Social e o Político na Pós-Modernidade* (Santos 1994, 84). O autor refere um «curto-circuito entre modernidade e pós-modernidade», sustentando que o facto de a sociedade portuguesa ser semiperiférica acarretaria consigo uma dupla exigência: deveria, por um lado, «proceder como se o projecto da modernidade não estivesse ainda cumprido ou não tivesse sequer sido posto em causa»; e, por outro, «[...] partir do princípio [...] de que o projecto da modernidade está historicamente cumprido e que não há a esperar o que só um novo paradigma pode tornar possível»¹.

1 «[...] [A]s duas importantes promessas da modernidade ainda a cumprir são, por um lado, a resolução dos problemas da distribuição (ou seja, das desigualdades, que deixam largos estratos da população aquém da possibilidade de uma vida decente ou sequer da sobrevivência); por outro lado, a democratização política do sistema político democrático (ou seja, a incorporação tanto quanto autónoma das classes populares no sistema político, o que implica a erradicação do clientelismo, do personalismo, da corrupção e, em geral, da apropriação privatística da actuação do Estado por parte de grupos sociais ou

Em *Excessos de Abril*, Luís Trindade defende que o salazarismo é um regime que, paradoxalmente, usa os meios modernistas da cultura de massas para negar a modernidade, constituindo-se assim como um regime pré-moderno. A sua argumentação, sustentada no silenciamento coercivo da discussão pública, remete para um célebre discurso de António de Oliveira Salazar proferido em 1936, no décimo aniversário da Revolução Nacional (Salazar *apud* Trindade 2004, 20):

Às almas dilaceradas pela dúvida e o negativismo do século, procurámos restituir o conforto das grandes certezas. Não discutimos Deus e a virtude; não discutimos a Pátria e a sua História; não discutimos a autoridade e o seu prestígio; não discutimos a família e a sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o seu dever.

O «século» a que o Presidente do Conselho alude «é então esse tempo de que nos falam os discursos da modernidade e que se constrói sobre o desafio de abrir um espaço de discussão política conflitual onde se decide o destino das sociedades» (Trindade 2004, 20). Problematizando as implicações do discurso salazarista, o autor mostra como a modernidade, enquanto possibilidade de discussão política conflitual, é discursivamente afirmada como negação: «Não discutimos.» E, desse modo, institucionalmente suprimida.

Prolongando-se dos anos 1930 aos anos 1970, o salazarismo faria com que «os principais meios da cultura de massas — o cinema sonoro, a rádio, a televisão — aparecessem em Portugal completamente esvaziados de conteúdo político» (*Idem*), invalidados quanto à potencialidade de gerarem discussão¹. Interrogando o lugar que o inusitado surto de «moderna» vitalidade participativa do 25 de Abril ocupa na narrativa da democracia, a revolução teria sido, para Luís Trindade, «antes de mais nada, uma reapropriação dos discursos, a abertura à discutibilidade» (*Ibidem*), ainda que por um breve momento. E aponta duas possíveis razões para

até por parte dos funcionários do Estado). Qualquer dessas promessas deve, no entanto, ser cumprida em conjugação com o cumprimento, igualmente veemente, das promessas da pós-modernidade. [...] Ora, esta conjugação é interdita pelo princípio da modernização, pois, nos seus termos, enquanto não forem resolvidos os problemas da modernidade não faz sentido sequer pôr os problemas da pós-modernidade. [...] é preciso combater a ideia de que tudo o que na sociedade portuguesa é diferente das sociedades centrais é sinal de atraso e deve ser erradicado no processo de desenvolvimento. A contabilidade profunda da sociedade portuguesa está ainda por fazer» (Santos 1994, 85).

1 Esta análise não esgota, obviamente, a totalidade das manifestações culturais nem a capacidade inventiva e de resistência de alguns grupos e indivíduos. lidando antes com a «grande narrativa» do salazarismo sobre o país. É igualmente essencial ter em conta que o regime dos anos 1930 não é o mesmo que o dos anos 1950, dos anos 1960, e muito menos dos anos 1970.

a brevidade «desse momento moderno, em forma de revolução, em que uma larga comunidade partilha um espaço público através dos meios de comunicação de massas discutindo política»: por um lado, «o facto de a modernidade não ter podido deixar em Portugal um lastro de ideias materializadas em hábitos políticos, participação cívica e ideias em debate»; e, por outro, o início de uma nova era, já não «dominada pela escrita» (*Ibidem*, 21). Os anos 19980 são um período marcado por uma euforia de discursos sobre a «modernidade» e a necessidade de a sociedade portuguesa «ser moderna», «acertando o passo com a Europa», ideia, como vimos, partilhada por André Lepecki (2001). Para Luís Trindade, esta euforia discursiva — que seria necessário indagar nos seus momentos e temas-chave, bem como na cronologia, olhando a sua progressão e os seus arranques e recuos — constituir-se-ia no rescaldo do período de Abril como um novo silêncio «consagrador do vazio político instituído pelo salazarismo» (Trindade 2004, 21), ensurdecido, celebratório, amnésico, escondendo tanto quanto ofuscando.

Várias são as obras de arte que dão conta do tempo condensado que caracteriza esse «breve momento», como a obra *Escravos*, de António Barros, ou a série *Descolagens*, de Ana Hatherly, ambas de 1977. *Descolagens* consiste num conjunto de telas feitas com colagens de pedaços de cartazes arrancados em 1977, a que, mais tarde, passados os tempos revolucionários, a autora dará o nome de *As Ruas de Lisboa*, fazendo ressaltar o carácter arquivístico do seu gesto.

Esta série de colagens, executadas durante o ano de 1977 em Lisboa, foi feita a partir de cartazes autênticos, montados de forma a reproduzir o aspecto que tinham ao serem arrancados das paredes da cidade para esse efeito. Se neles domina o cartaz político, característico da época, aparece também por vezes o cartaz de circo, quer em sobreposição quer em separado, como acontece nas paredes, pois esse tipo de cartaz é dos mais frequentes em nosso país. Esse trabalho de montagem, para além do seu objectivo estético, assume e quer assumir uma faceta que o vem diferenciar dos outros tipos de colagens e descolagens que em todo o mundo se fizeram, pois aqui trata-se de uma autêntica recolha histórica: trata-se de fixar, através duma certa forma de escrita mural, todo um período da vida da cidade e do país que começa já [em 1977] a parecer distante: o 25 de Abril. (Hatherly *apud* Castelo Branco 2014, 147)

Em 1977, embora recente, sente-se já distante «todo um período da vida da cidade e do país» — como se houvesse sido arrancado, permanecendo apenas como ausência, silêncio. Eduardo Lourenço (1976; 1978), José Gil (2007), e

também Lepecki dão, cada um à sua maneira, conta de um silêncio, que Lepecki interpreta recorrendo à noção de «anestesia cultural» avançada por Allen Feldman (Feldman *apud* Lepecki 2001). Como tornado explícito em na crónica de Alexandre Melo tratar-se-ia, para Lepecki, de fundar o bom prosseguimento da vida quotidiana na supressão de elementos e presenças sensoriais discordantes: que identifica, no caso, como a insensibilização geral face à violência do passado fascista e colonial de um país que não só esteve envolvido numa guerra de 13 anos, como fez assentar a construção da sua auto-imagem sobre a manutenção das colónias. Ao que se pode acrescentar a obliteração da memória recente do período revolucionário, que seria substituída pela comemoração de um 25 de Abril no qual o que se comemoraria seria o 25 de Novembro, ou seja, o final dos tempos conturbados do PREC. Espantado com o que considera ser o desaparecimento de uma série de temas, vivências e assuntos da sociedade portuguesa de finais dos anos 1980/inícios dos anos 1990 — que a tese de Trindade ajuda a contextualizar e a obra de Hatherly dá a ver —, Lepecki sustenta que «nem em Itália, nem na Alemanha, nem mesmo na União Soviética — lugares onde a tendência para enterrar o passado tem sido uma espécie de dever nacional — se viu a produção de tamanho fenómeno de não-existência póstuma» (*Idem*)¹.

Estar atrasado!

Explicitando as razões deste silêncio ainda no mesmo ensaio, Luís Trindade remonta à retórica do «atraso português» para a examinar. A sua análise é afim à de André Lepecki, ao abordar a «modernidade» enquanto projecto coreográfico, amnésico e metamórfico estatal no cavaquismo. Avisando que «em lado algum se passou exactamente assim», Trindade começa então por explicar a «história que a modernidade conta», uma história que seria um «percurso de modernização e democratização», em que se localizam como momentos-chave a Revolução Francesa e a Revolução Industrial e, como resultados, a constituição de «um espaço social que foi, no interior das sociedades europeias mais avançadas, simultaneamente, mer-

¹ Lepecki parece detectar aquilo a que José Gil, em *Portugal Hoje — O Medo de Existir* (2007), chamará a «não inscrição», ainda que para Lepecki esta faça menos parte do carácter português, correspondendo antes ao resultado de estratégias discursivas hegemónicas.

cado, opinião pública e eleitorado das democracias» (Trindade 2004). Curiosamente, diz, esta história tem em Portugal o seu corolário na narrativa do «atraso» português¹: a sociedade portuguesa está sempre atrasada em relação ao que devia, atraso nunca questionado, nem mesmo pela ditadura, que nele parece ter insistido.

A respeito desta insistência no «atraso» português vejam-se as cartas de Salazar a A. Makinski, presidente da Coca Cola Company na Europa, em que o Presidente do Conselho se orgulha do atraso português e diz odiar a modernidade com a sua famosa «eficiência» (Conde 2006, 79).

[...] sempre me opus à sua aparição no mercado português. Trata-se daquilo a que eu poderia chamar a «nossa paisagem moral». Portugal é um país conservador, paternalista e — Deus seja louvado — «atrasado», termo que eu considero mais lisonjeiro do que pejorativo. O senhor arrisca-se a introduzir em Portugal aquilo que eu detesto acima de tudo, a modernidade e vossa famosa «eficiência». Estremeço perante a imagem dos vossos camiões a toda a velocidade pelas ruas das nossas velhas cidades acelerando, à sua passagem, os nossos seculares hábitos.

A narrativa do «atraso português» «cola-se», segundo Trindade (2004), não só aos discursos do senso comum, como às Ciências Sociais e às Humanidades no país, sobretudo as mais conservadoras «que [nela] se deixam prender quase inconscientemente», quer seja escolhendo como objecto de estudo «essa mesma distância de Portugal em relação ao ideal» ou para «contar uma espécie de versão portuguesa da história da Europa, a partir de objectos que em Portugal são irrelevantes». É esta mesma lógica silenciadora e amnésica, na base da retórica do «atraso» português, que Lepecki critica a utilização do termo «modernidade» durante a governação de Cavaco Silva que, em 1989, publicaria *Construir a Modernidade*, uma «modernidade» aqui entendida segundo o autor enquanto sinónimo de um projecto coreopolítico estatal em implementação a grande velocidade.

Ecoando uma ideia afim a Eduardo Lourenço, em *O Labirinto da Saudade* (1979), e a Boaventura de Sousa Santos, em «Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal» (1994) — textos escritos respectivamente antes e depois do intervalo em que a acção de Madalena Perdigão no ACARTE (1984-1989) se insere

¹ A respeito desta narrativa, agora em relação à historiografia da arte em Portugal, ver Mariana Pinto dos Santos, em «Estou atrasado! Estou atrasado! Sobre o diagnóstico de atraso na arte portuguesa feito pela historiografia» (Santos 2011).

mas muito próximos deste intervalo —, Luís Trindade (2004) chama também a atenção para a relação das elites com o resto do país, sustentando que «a cultura portuguesa» teria criado «uma imagem particularmente errónea da sociedade» devido ao facto de os seus autores serem «uma elite afastada, e portanto desconhecadora, do povo que descrevem». O «problema» seria então «que a literatura e o pensamento portugueses contemporâneos» não teriam «falado para ninguém porque não havia ninguém para ouvir», o que levaria a uma «simulação de modernidade», noção proposta por Boaventura de Sousa Santos (1994), que faz lembrar o conceito de «simulacro de modernidade» avançado por Rui Mário Gonçalves (*apud* Nuno Grande 2009) para abordar o panorama artístico da sociedade portuguesa à época da Política do Espírito, nos anos 1930 e 1940. No entanto, o que quer que a modernidade seja não deixou de ser vivido em Portugal, porque em nenhum lado a modernidade terá sido a realidade plena que o discurso do atraso parece pressupor: sendo a modernidade antes de mais um projecto coreopolítico, uma cinética, todas as sociedades modernas se teriam vivido como incompletamente modernas (Jameson 1991).

Para Rui Mário Gonçalves, não tendo tido de «encarar uma modernidade artística já inserida na sociedade, como aconteceu na Alemanha», o fascismo português ter-se-ia aproveitado «do anacronismo do gosto dominante», limitando-se «a deixar as coisas na mesma e a dar a António Ferro a oportunidade de um simulacro: uma manobra de diversão política» (Gonçalves *apud* Grande 2009, 71). Para Trindade uma explicação possível para este panorama, que estende até muito perto de hoje em dia¹, residiria na inexistência de uma classe média participativa, com hábitos (modernos) de discussão de ideias. Na sociedade portuguesa não se teria constituído, então, a «classe-chave da modernidade», uma classe média burguesa simultaneamente «mercado literário», «opinião pública» e «eleitorado democrático». Assim, nas suas palavras, «falar do país» equivaleria a «falar de um povo distante das cidades, da cultura e da participação», razão pela qual «os discursos sobre o país, por ausência de interlocutor», nunca terão sido feitos «em confronto», não fazendo, por isso, «parte de um processo político» (Trindade 2004).

No entanto e paradoxalmente, a narrativa da modernidade é transcendente à existência dos fenómenos sociais que constroem a modernidade, isto é, o facto

¹ «Nada aconteceu na sociedade portuguesa das últimas décadas que pudesse ter posto decididamente em causa a base estrutural que a marca como simulação da modernidade. A criação de instituições democráticas — contemporâneas da entrada de Portugal no mercado mundial e de uma abertura da sociedade ao consumo que transfigurou completamente a sua aparência — não podia por si só preencher o vazio» (Trindade 2004).

de não haver classe média impede «a constituição dos fenómenos sociais que constituem a narrativa da modernidade mas não impede a narrativa da modernidade propriamente dita» (*Idem*, 23). No caso particular do país, este fenómeno traduzir-se-ia no facto de Portugal não ter tido, «até muito tarde», um mercado alargado, mas ter tido «bancos, capitalistas e projectos políticos de desenvolvimento»; não ter tido uma opinião pública participativa e com «densidade crítica democrática», mas ter tido jornais, edição e absorvido as «grandes ideologias produzidas nos centros de modernidade»; não ter tido um «eleitorado suficientemente participativo que constituísse uma sociedade democrática liberal», mas ter tido governos eleitos e parlamento; não ter tido, por último, «mercado literário» e universidade massificada, mas a sua elite cultural ter «mimetizado os principais movimentos intelectuais e correntes estéticas europeias» (*Ibidem*).

Se em termos de medida de tempo, uma década — como a de 1970 ou a de 1980 — corresponde a dez anos, as transformações (ou as características) que *a posteriori* se lhe atribuem enquanto período histórico nem sempre são fáceis de localizar definitivamente nesse período. Ou, por outras palavras, o «breve período» de abertura de que dá conta Luís Trindade não segue a cronologia exacta das horas certas, como é, aliás, possível vislumbrar nas polémicas que a programação do ACARTE despoletará e que permitem aceder à percepção — às percepções — que os seus contemporâneos tinham do momento histórico em que se encontravam. A respeito da não sincronicidade das aberturas (e depois dos fechamentos de Abril) veja-se «Abriu em Portugal», um poema publicado por Alberto Pimenta na revista *Raiz e Utopia* em 1978, revista com a qual Madalena Perdigão também colabora¹.

ABRIU EM PORTUGAL

quem tinha a boca fechada ABRIU a boca em PORTUGAL.

e quem tinha a boca aberta?

quem tinha a boca aberta continuou a abrir a boca em PORTUGAL.

e quem tinha os olhos fechados?

quem tinha os olhos fechados não viu as bocas que abriram em PORTUGAL.

¹ Será igualmente na *Raiz e Utopia* que em 1979 Madalena Perdigão publicará «Da Educação Artística. Perguntas e algumas respostas», um dos seus mais conhecidos ensaios sobre educação pela arte e ensino.

o céu, esse, nunca deixou de ABRIR em PORTUGAL.

e o beijo? Será que o beijo ABRIU em PORTUGAL?

«Em PORTUGAL o beijo não é permitido!» (Guarda do Parque Eduardo VII em Abril de 1968, a um par de estrangeiros que se beijavam).

em todo o caso ABRIU uma embaixada em PORTUGAL, e outra embaixada, e outra ainda, e mais outra e outra, todas com o fim de estreitar as relações entre os povos (e também entre as pessoas, claro).

e a limpeza das relações, será que ABRIU? ABRIU em PORTUGAL?

«Os portugueses enlodam sem lodo» Padre António Vieira, Sermão de Santo António com o lema *Qui fecerit, et docuerit, hic magnus vocabilitur*).

mas abriram nomes novos (alguns bem bonitos) em PORTUGAL.

e abriram os ficheiros da biblioteca nacional em PORTUGAL.

e abriram novas possibilidades de aproveitar coisas velhas em PORTUGAL.

e um ror de gente ABRIU a consciência em PORTUGAL, e depois de ter aberto a consciência ABRIU no mundo, mas entretanto já REABRIU em PORTUGAL.

e abriu a coca-cola, bebida que substitui com vantagem a água, o vinho, o leite... e até a gasosa, o pirolito e a laranjada. O ardor que provoca no estômago é uma coisa de nada e a eructação que desencadeia muito saudável.

em todo o caso, ABRIU uma venda ambulante em PORTUGAL e um «café-snack» à beira da estrada em PORTUGAL; e outra venda ambulante ao lado da outra, e outro «café-snack» ao lado do outro, e assim por diante, e assim por diante em PORTUGAL.

Alberto Pimenta, 1978

O poema dá conta de um avolumar de aberturas, fechamentos e reaberturas desde o primeiro ABRIU (que se intui ser ABRIL) até à instauração do Ano Prope-dêutico que coincidiu com o fim do Serviço Cívico, em 1977, sendo possível mesmo vislumbrar «aberturas» fora do período específico que tradicionalmente se associa

a «Abril»¹. Com elas, porventura, a abertura do CAM, do ACARTE e o nascimento do primeiro Museu de Arte Moderna em Portugal, por tanto tempo adiado.

Uma *lógica da abundância*: as coisas e as suas imagens

Em *A Cultura de Direita em Portugal*, António Araújo (2014) aponta para uma série de novas sociabilidades de pendor classista que emergiriam nos anos 80, espelhando-se em novos órgãos de comunicação social, como o recém-criado jornal *Semanário* e a sua rubrica Meia Desfeita, realçando o facto de que estas sociabilidades, com as suas práticas distintivas (como as entradas a 150\$00 e cartão *gold* para os sócios na discoteca *Bananas*), seriam inconcebíveis no período imediatamente anterior, correspondendo a um «padrão cultural — e mental — que teria sido impensável no período revolucionário». Tal como «Abriu em Portugal», o texto de Araújo² tem o condão de colocar em relação o que vem antes e o que vem depois. No caso do primeiro, ao 1974 da abertura da boca suceder-se-ia o 1977 dos especialistas professores de pronúncia: a cronologia aparece comprimida. Já no caso do segundo, o período revolucionário serviria de contraponto a uma análise que Araújo estende até aos anos 90, dilatando a linha do tempo. Mas em ambos é enumerada, por excesso, uma multiplicidade de coisas, espaços, práticas, hábitos, episódios e figuras: tudo o que abriu.

Em causa parece estar não apenas, mas também, uma espécie de *lógica da abundância das coisas*, de que ambos os textos dariam conta, comum tanto a parte da produção cultural da época, de que um dos expoentes seria justamente *A Causa das Coisas*, de 1986, como a alguma da escrita sobre este período, na qual abundam enumerações e cumulativamente se enunciam produtos e práticas³. Interrogar estas múltiplas aberturas e estes desdobramentos temporais implicaria então estar atento às *coisas* que há, inquirindo-as nas suas causas e a estas nas suas coisas, atentando nelas, inventariando-as, procurando avistar lógicas inerentes à sua suposta abun-

1 Alberto Pimenta estará porventura a citar o poema «As portas que Abril abriu», de Ary dos Santos. A ênfase posta na leitura das palavras em maiúscula seria, assim, uma espécie de paródia ao tom empolado com que este poema é lido.

2 Embora de forma muito diferente, uma vez que são textos radicalmente distintos em género e período histórico.

3 Ver Cusset (2006), Jameson (1990) ou mesmo Dionísio (1993)

dância, inegavelmente relacionada com os modelos de produção, de reprodução e de consumo, reparando como com elas mudam gestos e hábitos e se reformulam corporalidades. E as coisas são lugares, objectos, produtos, serviços e expressões, são construídas por meio de relações de poder e, interpelando-nos, constituem-nos, moldando subjectividades. Elas são muitas vezes elas próprias e as suas imagens: a imagem que se faz de quem as possui, de quem as usa; ligar-se-ão a estilos de vida, a segmentos da população e a subculturas, dando o mote a anúncios, séries, *talk-shows*, telenovelas e animando filmes.

Tratar-se-ia — como sugere Kristin Ross para o caso francês (Ross 1994) — de atender às transformações e aprendizagens corporais e gestuais que a modernização implica, reconhecendo a forma veloz como «coloniza» o quotidiano, entendendo-a, em si, como um «evento». E de compreender a simultaneidade que tem com outros eventos então em marcha, como — no caso português — os 13 anos de guerra colonial e o depois aceleradíssimo processo de descolonização ou a «descoberta» da Europa a entrada para a CEE. Em *Fast Cars, Clean Bodies*, Kristin Ross analisa as transformações culturais em França entre o pós-II Guerra Mundial e os anos 1970 e, contrariando a tradição da *longue durée* na história à época em vigor, propõe que estas transformações sejam entendidas como mercedoras de uma análise específica: no que alteram, nas respostas que produzem, nos traumas que criam ou vêm esconder. Propõe igualmente que, prestando atenção aos consumos e aos artefactos em voga, bem como às imagens que acompanham a sua utilização e disseminação (no cinema ou na publicidade), se lance um olhar simultâneo para a colonização e a guerra da Argélia, inquirindo o modo abrupto como o tema da descolonização parece eclipsar-se das leituras sobre a realidade francesa da altura, realidade essa que no pós-II Guerra Mundial dá conta de si como que a sofrer uma colonização cultural americanizante.

Nesse sentido, e estendendo a linha de análise de Ross ao Portugal da década de 1980, é de destacar para um entendimento da época a emergência de uma nova cultura audiovisual que não pode, também ela, ser apreendida univocamente, havendo que a inquirir em contexto, inserindo-a na cronologia. Várias das propostas estéticas que o Serviço ACARTE apresentará — como o Teatro Físico ou o Teatro-Dança, com a criação de imagens fortes ou de atmosferas performativas de alta intensidade — participam desta mesma viragem. Mas a esse respeito, atente-se novamente ao exemplo da telenovela *Gabriela, Cravo e Canela* (Trindade 2014b):

Como Isabel Ferin Cunha mostrou em «A Revolução da *Gabriela*: o ano de 1977 em Portugal», a chegada da novela — que é aqui um aspecto específico de um fenómeno mais geral, o da emergência da nova cultura audiovisual que inclui também o festival da canção — foi muito mais do que um processo de despolitização. Lendo de perto o que se escreveu sobre *Gabriela* na crítica de televisão de alguns jornais portugueses, Ferin Cunha consegue identificar uma deslocação das subjectividades políticas apresentadas pelas personagens e narrativa da novela ao longo dos meses da transmissão. Durante este período, críticos de esquerda como Mário Dionísio e Mário Castrim passaram de uma leitura da exploração e desigualdade social num sistema dominado pelos coronéis (tratava-se, afinal, da adaptação de um romance de Jorge Amado) para uma leitura muito mais centrada em questões de género. Em poucos meses, aos problemas mais facilmente reconhecíveis no interior da tradição da luta de classes são adicionadas as questões da emancipação da mulher e da assunção do desejo. A dado momento, portanto, a telenovela podia ser vista como alargamento, e não recuo, do campo de subjectividades políticas aberto pela revolução.

Focando a sua análise em objectos desta nova cultura audiovisual que interroga, situando em contextos históricos mais ou menos longos, Luís Trindade sublinha a rapidez com que algumas destas transformações têm lugar, dando como exemplo o videoclip e a letra da música «Bem Bom», da banda Doce, a canção que representou Portugal no Festival Eurovisão da Canção de 1982, na qual a canção «O Primeiro Dia», de Sérgio Godinho, de 1978 (apenas quatro anos antes), é referida como pertencendo a «um disco antigo» (*Ibidem*).

O significado histórico da canção podia então resumir-se da seguinte forma: as Doce são um produto típico da cultura pós-revolucionária porque incorporam algumas das formas de emancipação da revolução cultural que se estendeu dos anos 60 aos anos 80, por um lado, enquanto por outro já se encontram submetidas à nova ordem da cultura audiovisual entretanto emergente. É aqui que a tal terceira estrofe de que falava no início [«ouvindo um disco antigo»] se torna tão importante para assinalar a rapidez da transformação.

A cronologia dá-se aqui novamente a experimentar como comprimida, para o que contribuirá seguramente a dita emergência da nova cultura audiovisual que caracterizará também o ACARTE, bem como uma série de novas sociabilidades

que têm lugar em recém-abertos *espaços públicos dentro de portas*, sejam estas as portas de vidro do Amoreiras Shopping Center, do Jumbo de Alfragide, a cerca do parque Gulbenkian e a pala do CAM, ou a portaria da discoteca Frágil, lugares de um complexo exibicionário que interessaria pensar em relação. Para compreender estas transformações seria necessário proceder a uma cartografia destes lugares, inquirindo à vez o uso dos espaços e os gestos que os caracterizariam, relacionando-os com as imagens que os multiplicam e a cultura audiovisual com que se relacionam, contextualizando-os nas suas razões de ser e na sua espessura histórica. Assim talvez se desenhasse um mapa em que supermercados, hipermercados, museus, discotecas, praias e comboios suburbanos (associados à massificação do consumo e crescimento urbano que se acentua nos anos 1980) e terras, ruas e fábricas ocupadas (que se pensariam características do PREC), longe de pertencerem a realidades e tempos distintos, se cruzariam, dando a ver espaços habitados e utilizados por determinados grupos, classes e segmentos da população, e momentos em que estas distinções se esbateriam. Vislumbra-se, assim, um não linear nem pacífico movimento — da «rua» para «dentro de portas» — que teria lugar entre os anos 1970 e os anos 1980¹, altura em que a própria noção de público se reconfigura, conforme nota Jorge Silva Melo:

Antes, aquelas pessoas encontrar-se-iam na rua. No [filme] *Ninguém duas vezes* [de 1985] quase não há rua, é tudo interiores, os do teatro, os do museu, os do aeroporto, os interiores dos carros... Foi uma coisa que eu senti devagarinho: as pessoas tinham voltado a recolher-se, ao passo que a rua tinha sido o *décor* principal, quer nos anos finais da ditadura, quer nos primeiros anos da revolução. Nos anos 80, já estava tudo dentro de casa, dentro de quatro paredes, a tratar das suas histórias privadas².

É à luz desta problematização dos anos 80 *enquanto interrogação*, procurando menos uma cronologia rígida do que uma série de sobreposições que caracterizariam um tempo múltiplo, marcado por zonas de aceleração e de distensão próprias,

1 Sendo necessário pensá-lo em continuidade com uma série de outros «espaços públicos dentro de portas» fundamentais na criação da atmosfera sociocultural que antecedeu a queda do regime, como o Goethe Institut ou a SNBA, entre muitos outros.

2 Jorge Silva Melo numa conversa com Francisco Ferreira, em 2013, a propósito da sua retrospectiva no Lisbon & Estoril Film Festival.

no qual convergem razões e lógicas de diferentes ordens — porque ou já em formação anteriormente, ou porque se prolongam para os anos 90 — que aqui se aborda o ACARTE entre 1984 e 1989, prestando um especial enfoque à forma como a sua acção se prende com uma série de transformações na corporalidade que pela mesma altura têm lugar.

Um «povo *pop*»

Rui Bebiano chama a atenção para a forma como durante os *longos anos sessenta* se vai formando um outro «povo», a que dá o nome de «povo *pop*», cada vez mais afastado do preconizado pelo salazarismo.

Sujeito de enunciação composto por uma palavra portuguesa e uma palavra inglesa italicizada separadas por um espaço e entre aspas: «povo *pop*» tem graficamente marcada a cesura sua constitutiva, numa incisão que assinalaria não apenas a incompletude que caracteriza qualquer processo de modernização (constituído por uma cinética incessante: está-se sempre atrasado em relação a mais modernização), como as formas contraditórias que este processo assumiu durante a ditadura, e que enformariam os seus devires (Bebiano 2010).

Enquanto sujeito de enunciação, «povo *pop*» tem a sua unidade sempre comprometida pelo informe «ser» heterogéneo e contraditório, partido ao meio pela língua e pela diferença de grafias, num jogo incerto de espelhos em que os vocábulos povo e *pop* não se traduzem nem se declinam, antes se apresentam como marcadores de processos de subjectivação de ordens distintas — e porém aqui coincidentes. Partindo de dois fenómenos modernos de massas cujos regimes de subjectivação não se pensam sobrepostos — o povo que se identifica com a nação e a *pop* que se formula a partir de um capitalismo globalizado —, «povo *pop*» não coincide nem com um nem com outro, ainda que, na aparência, seja possível descortinar uma sequência entre os dois, isto é, a constituição do «pop» dependeria da pré-existência de um povo que pudesse ser trabalhado enquanto massa. Mas «povo *pop*» curto-circuita esta suposta sequência assinalando-o e deixando com isso entrever a polissemia existente em cada um dos termos (expondo a passagem de povos a povo, e de «pop» ao anglicismo *pop*, parte já da língua portuguesa) e juntando tudo numa entidade multiforme que propõe tratar como sujeito. O espaço em branco proposto entre povo e *pop* teria então o condão de transportar a

«disjunção» *Sixties/Eighties* sinalizada por Luís Trindade (2009), para o centro daquela a que porventura se poderia chamar uma classe média urbana emergente e em formação desde o pós-II Guerra Mundial até aos anos 1990: para o centro de cada um dos elementos que a compõem, para o seu próprio corpo. Mas enquanto a classe média é, antes de tudo o mais, uma categoria *económica*, «povo *pop*», na medida em que se refere a um povo (ou à sua construção), não deixa de ser uma categoria, por vocação, política (Agamben 2010).

Para propor esta denominação, procedendo a uma análise cultural dos *longos anos sessenta* portugueses, Bebiano remonta à leitura que Adérito Sedas Nunes faz da realidade portuguesa em 1964 como sendo uma sociedade a dois tempos, dando conta da sua crescente abertura à «sociedade internacional», que acontece por via de contactos pessoais advindos da maior exportação que os países do Sul teriam para oferecer aos do Norte: a emigração; mas também do turismo; do incremento das comunicações à distância por correio, telefone ou viagem; do aumento do mercado editorial, com cada vez mais livros e revistas publicados e cada vez mais géneros de artigos; ou dos meios de comunicação audiovisual, como a rádio e a recém-aparecida televisão. Sublinhando o facto de esta ser uma transformação «geracional», que atinge sobretudo as camadas mais jovens, Sedas Nunes escreve:

Cada vez mais, ou em número cada vez maior [...] os indivíduos tendem a agir, pensar, sentir e desejar, não já apenas em função de estímulos, imagens, oportunidades, solicitações ou concepções internos à sociedade onde nasceram e onde estão, mas também em função de estímulos, imagens, oportunidades, solicitações ou concepções recebidos do exterior da sociedade, ou nesse exterior apercebidos, através do constante fluxo de informação. (*Ibidem*, 447)

Um factor crucial neste processo seria o crescimento e a feminização do meio estudantil a partir da década de 1950. Este teria levado à rápida constituição de uma classe média jovem e instruída, com uma formação e um universo de expectativas cada vez mais internacionais. Empregando-se após os estudos nos serviços ou em profissões liberais, cultivando, dentro do quadro cultural e material do salazarismo, uma certa «disciplina possível», de um consumo cultural entendido como «cultivador de mundo», este «povo *pop*» haveria, com o suceder dos anos, de perfazer

um sector social com identidade própria, localizado sobretudo nos centros urbanos e nas regiões menos paralisadas do litoral, composto por antigos ou actuais estudantes, aos quais se uniam franjas que com eles mantinham um relacionamento regular, capaz de absorver valores menos estáveis e assumir novos hábitos culturais, destes retirando, se não uma leitura crítica, ao menos uma visão perturbadora da ordem do mundo proposta pela cultura do regime. (*Ibidem*, 447)

Bebiano assinala a ascensão de uma certa classe média e do seu «gosto» cultural. No entanto, ao optar por a definir enquanto «povo», dota-a de um pendor político que a categoria eminentemente económica «classe média» não possui. Tratar-se-ia de

um grupo heteróclito, materialmente privilegiado em relação à maioria da população que «dentro de uma sociedade por longas décadas fechada sobre si própria» se distinguia «dos outros sectores sociais — e de alguns segmentos da restante classe média, sobretudo daqueles mais ligados ao regime — principalmente por ensaiar hábitos, gostos, valores e ambições provindos de uma visão do mundo tendencialmente cosmopolita, aberta à multiplicação da novidade e à naturalização de um «estado de mudança» erguido como projecção utópica e lugar de expectativas. (*Ibidem*, 447)

O aparecimento da FCG e o início da sua acção — mesmo que, e apesar de, incentivados pelo Estado — irão de encontro à formação desse «povo *pop*» cujas aspirações culturais ajudarão a fomentar. O caso pessoal de Madalena Perdigão, fundadora e primeira directora do Serviço ACARTE, figura ímpar no panorama português sobre quem estudos rareiam, parece ser, a esse respeito, emblemático. *Cenário de modernidade*, como adiante se sustentará, a FCG participaria activamente na construção desse «povo *pop*», mais ou menos explicitamente politizado e, sobretudo, na mundividência cosmopolita sua correspondente.

Explicando o modo como «na verdade o nosso «povo *pop*» dos anos 60 habitava um universo muito contraditório, no qual a atracção pela renovação social e cultural influenciada pelo exterior se confrontava com uma «cultura de oposição» — em larga medida municada pelas circunstâncias impostas pelo autoritarismo do regime e pelas pesadas guerras coloniais — que tendia a rejeitar essa influência», Rui Bebiano atenta nas tensões que atravessariam os indivíduos deste grupo heteróclito, explicando que frequentemente neles convergiriam duas ordens de imaginários: «o primeiro recolhido de uma cultura de massas eufórica, sobretudo de inspiração

anglo-americana, e o segundo advindo da tradição de esquerda de matriz marxista, estruturalmente avesso ao consumismo e à valorização do princípio do lazer em detrimento da militância e da ética do trabalho» (*Ibidem*, 452-53).

Um olhar sobre os modos como em cada contexto específico — e sobretudo em lugares onde regimes autoritários os tornariam excepcionais — certos espaços concretos, correspondendo ao que se tem vindo a chamar cenários de modernidade, foram usados e apropriados como «nossos» pelas populações locais, permitiria, quem sabe, contribuir para um olhar sobre a cultura e as suas instituições feito a partir do ponto de vista do «comum», mesmo que não sem contradições. Até porque (Bebiano 2010):

logo após a queda do regime a diversificação da sociedade portuguesa veio a separar aquilo que, de alguma forma, o regime unira. Durante o biénio de 1974-1975, mas principalmente nos anos de «estabilidade democrática» que se lhe seguiram, estas duas vias passaram a trilhar caminhos cada vez mais independentes: enquanto a militância política vinda da luta antifascista seguia o caminho da resistência à reorganização do capitalismo ou se adaptava às circunstâncias da democracia parlamentar, o que restava desse «povo *pop*» que ajudara a arruinar a base moral do regime diluía-se numa mancha social cada vez mais complexa e conformista.

Esta classe média — o tal «povo *pop*» — constituída sob condições muito particulares requereria então, para uma compreensão apurada, um olhar no espaço que a inserisse em fenómenos que extravasam claramente o âmbito nacional (e o museu de arte moderna, como se viu, é um objecto exemplar); e um olhar no tempo que situasse a sua formação em balizas com marcos distintos, vindas de tradições distintas. É à luz desta problematização dos anos 80 *enquanto interrogação*, e da lenta formação deste «povo *pop*», procurando menos uma cronologia rígida do que uma série de sobreposições que caracterizariam um tempo múltiplo, marcado por zonas de aceleração e de distensão próprias, no qual convergem razões e lógicas de diferentes ordens — porque ou já em formação anteriormente, ou porque se prolongam para os anos 90 — que aqui se procura situar a acção do ACARTE entre 1984 e 1989.

PARTE II

Uma Curadoria da Falta

Fundação Calouste Gulbenkian

Serviço de Animação e Iniciação Artística
~~ACARTE~~
e Educação pela Arte

PROGRAMA

1. O que vamos ser

- Vamos correr riscos, vamos cometer erros, vamos permitir que outros corram riscos e cometam erros.
- ? - Vamos ser um fórum aberto para discussões de problemas da cultura.
- Vamos ser um local de encontro de artistas.
- Vamos estar abertos à inovação e à experimentação.
- Vamos ser exigentes na qualidade artística e na disciplina de trabalhos.
- Vamos procurar estabelecer um contacto estreito com o público, que apeteçamos críticos e não apenas consumidores.
- * - Vamos ser um espaço vivo, em que se passa de uma exposição a um espectáculo de teatro ou de dança, em que se assiste a um concerto e se fica para a projecção de um filme ou para a leitura de um poema, em que se participa num espectáculo em que tudo isso acontece ou em que tudo pode acontecer.

* Vamos promover a colaboração entre si
de compositores, intérpretes musicais,
directores teatrais, ~~actores~~ coreógrafos,
bailarinos, ~~actores~~
artistas plásticos e gráficos
para criarem obras multidisciplinares *

2. Em que acreditamos

- Que a Arte é essencial à Vida.
- Que a Arte é uma forma imperiosa de Educação.
- Que é fonte do progresso individual e social.
- Que é factor de aproximação entre os homens e de Paz.
- Que todos devem ter acesso à Arte, nas suas múltiplas formas.

3. O que não vamos ser nem fazer

- Não vamos preferenciar escolas ou correntes estéticas.
- Não vamos adoptar conceitos estreitos do nacionalismo estéril.
- Não vamos ter preconceitos quanto a géneros artísticos nem quanto a formas de expressão consideradas mais ou menos nobres.
- Não vamos ter companhias residentes.
- Não vamos confinar-nos nos espaços do Centro de Arte Moderna mas sim abrir-nos à itinerância ao País e ao estrangeiro.
- Não vamos competir com iniciativas de outras entidades, de dentro ou de fora da Fundação Calouste Gulbenkian, mas sim preencher lacunas eventualmente existentes.

4. O que pretendemos fazer

4.1. no Teatro

- produções próprias, no caso de projectos multidisciplinares.
- colaboração com companhias ou grupos ^{portugueses} ~~residentes~~, (incluindo a possibilidade de co-produção) designadamente com companhias ~~ou~~ grupos com características de itinerância.
- apresentação de pequenas companhias ou grupos de teatro estrangeiros.
- promoção de jovens autores

4.2. na Dança

- produções próprias, no caso de projectos multidisciplinares.
- apresentação de séries de espectáculos por grupos ^(de dança portugueses) independentes.
- sessões de trabalho com personalidades estrangeiras e portuguesas culminando em espectáculos.
- apresentação de pequenas companhias ou grupos de dança estrangeiros de vanguarda.

4.3. no Cinema

- apresentação de filmes de arte
- organização de sessões de filmes para crianças
- apresentação de filmes de animação
- ~~organização de ciclos~~ ^{organização de ciclos} ~~em espaços de espectáculos~~, designadamente de Comissões Cinemas ~~em espaços de espectáculos~~

~~... ..~~ projecto de formação
de realizadores de filmes de animação
[em colaboração com o Royal College of Art, Londres]

4.4. na Música

[5

- concertos informais à hora do almoço para apresentações de jovens intérpretes
 - ? - concertos de jazz no Sala Polivalente e no Anfiteatro de ar livre
 - ? - séries de concertos de música contemporânea
~~... ..~~
~~... ..~~
~~... ..~~
 - bandas e música popular no Anfiteatro de ar livre
 - promoção de jovens compositores
 - ? - projectos interdisciplinares
- #### 4.5. na Literatura

- ? - projectos interdisciplinares
- séries de palestras
"Escritores falam de si próprios e da sua obra"
- leituras comentadas de obras literárias
- exposições dia-bibliográficas

SERVIÇO DE ANIMAÇÃO, CRIAÇÃO ARTÍSTICA

E

EDUCAÇÃO PELA ARTE

P R O G R A M A

1. O que vamos ser

- Vamos correr riscos, vamos cometer erros. Vamos permitir que outros corram riscos e cometam erros.
- Vamos ser um forum aberto para discussão do problema da cultura.
- Vamos ser um local de encontro de artistas.
- Vamos estar abertos à inovação e à experimentação.
- Vamos ser exigentes na qualidade artística e na disciplina do trabalho.
- Vamos procurar estabelecer um contacto estreito com o público, que apeteçamos crítico e não apenas consumidor.
- Vamos promover a colaboração entre si de compositores, intérpretes musicais, directores teatrais, actores, coreógrafos, bailarinos, artistas plásticos e gráficos para criarem obras multidisciplinares.
- Vamos ser um espaço vivo, em que se passa de uma exposição a um espectáculo de teatro ou de dança, em que se assiste a um concerto e se fica para a projecção de um filme ou para a leitura de um poema, em que se participa num espectáculo em que tudo isso acontece ou em que tudo pode acontecer.

./.

2. Em que acreditamos

- Que a Arte é essencial à Vida.
 - Que a Arte é uma forma imperativa da Educação.
 - Que é fonte do progresso individual e social.
 - Que é factor de aproximação entre os homens e de Paz.
 - Que todos devem ter acesso à Arte, nas suas múltiplas formas.
- Não vamos confinar-nos nos espaços do Centro de Arte Moderna mas sim abri-
-nos à itinerância no País e no estrangeiro.
- Não vamos competir com iniciativas de outras entidades, de dentro ou de
fora da Fundação Calouste Gulbenkian, mas sim preencher lacunas eventual-
mente existentes.

3. O que não vamos ser nem fazer

- Não vamos preferenciar escolas ou correntes estéticas.
- Não vamos adoptar conceitos estreitos do nacionalismo estéril.
- Não vamos ter preconceitos quanto a gêneros artísticos nem quanto a formas de expressão consideradas mais ou menos nobres.
- Não vamos ter companhias residentes.
- Não vamos confinar-nos nos espaços do Centro de Arte Moderna mas sim abri-
-nos à itinerância no País e no estrangeiro.
- Não vamos competir com iniciativas de outras entidades, de dentro ou de
fora da Fundação Calouste Gulbenkian, mas sim preencher lacunas eventual-
mente existentes.

- preferência por, no caso de projectos multilingues,
- apresentação de séries de espectáculos por grupos de dança portugueses independentes;
- sessões de trabalho com personalidades estrangeiras e portuguesas cul-
-turbando os espectáculos;
- apresentação de companhias ou grupos de dança estrangeiros de
- vanguarda.

4. no cinema,

- apresentação de filmes de arte;
- organização de sessões de filmes para crianças;
- apresentação de filmes de animação;
- organização de ciclos, designadamente de filmes de animação;
- projecto de formação de realizadores de filmes de animação em colabo-
-ração com o Royal College of Art, Londres.

4. O que pretendemos fazer

4.1. no Teatro

- produções próprias, no caso de projectos multidisciplinares.
- colaboração com Companhias de grupos portugueses (incluindo a possibilidade de co-produção) designadamente com Companhias ou grupos com características de itinerância.
- apresentação de pequenas Companhias ou grupos de teatro estrangeiros.
- promoção de jovens autores, privilegiando projectos com características de pesquisa.

4.2. na Dança

- produções próprias, no caso de projectos multidisciplinares.
- apresentação de séries de espectáculos por grupos de dança portugueses independentes.
- sessões de trabalho com personalidades estrangeiras e portuguesas culminando em espectáculos.
- apresentação de pequenas Companhias ou grupos de dança estrangeiros de vanguarda.

4.3. no Cinema

- apresentação de filmes de arte.
- organização de sessões de filmes para crianças.
- apresentação de filmes de animação.
- organização de ciclos, designadamente do Novíssimo Cinema.
- projecto de formação de realizadores de filmes de animação em colaboração com o Royal College of Art, Londres.

./.

4.4. na Música

- concertos informais à hora do almoço para apresentação de jovens intérpretes.
- concertos de jazz na Sala Polivalente e no Anfiteatro de ar livre.
- séries de concertos de música contemporânea.
- bandas e música popular no Anfiteatro de ar livre.
- promoção de jovens compositores.
- projectos interdisciplinares.

4.5. na Literatura

- projectos interdisciplinares.
- séries de palestras.
"Escritores falam de si próprios e da sua obra".
- leituras comentadas de obras literárias.
- exposições bio-bibliográficas.

4.6. nas Artes Plásticas e na Arquitectura

- promoção de jovens artistas.
- projectos interdisciplinares.
- exposições temáticas e
- exposições didácticas.
- apresentação de manifestações de arte contemporânea e de resultados de pesquisas actuais.

./.

4.7 E ainda :

VIDEO
FOTOGRAFIA
MÍMICA
CIRCO
MARIONETAS, etc.

Os Serviços e Departamentos competentes da Fundação Calouste Gulbenkian e, muito particularmente, o Centro de Arte Moderna, serão considerados consultores privilegiados para todas as actividades do Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, que para a execução do seu programa solicitará a colaboração daqueles Serviços, em tanto quanto fôr necessária e possível.

Lisboa, 13 de Maio de 1984

(Maria Madalena de Azeredo Perdigão)

4.

«O QUE NÃO VAMOS SER NEM FAZER»

«1. O QUE VAMOS SER. Vamos correr riscos, vamos cometer erros. Vamos permitir que outros corram riscos e cometam erros. Vamos ser um fórum aberto para a discussão dos problemas da cultura», declara Maria Madalena de Azeredo Perdigão a 17 de Maio de 1984. Esta cena, momento fundador do ACARTE, passa-se no recém-inaugurado Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa. Anuncia-se, na mesma altura, o projecto Almada Negreiros, primeira iniciativa em que o Serviço se envolverá. Para a ocasião é convocada a imprensa, em especial os suplementos culturais, e na assistência estão jornalistas, artistas e funcionários da Fundação. O Serviço ACARTE tinha um núcleo duro ou, como referiu Eugénia Vasques em entrevista a 4 de Agosto de 2009, uma «primeira família» de trabalhadores e artistas chegados, de que fariam parte Emília Rosa, a directora de produção, figura essencial do ACARTE, mas também artistas muito próximos, como Constança Capdeville. Este núcleo — formado por pessoas que aí trabalham com contrato ou à tarefa, vindos de outros departamentos da FCG ou escolhidos pelas equipas que levarão a cabo os diferentes projectos — é constituído com ampla experiência em artes performativas. Emília Rosa, a directora de produção, por exemplo, vem do teatro independente, nomeadamente do grupo Os Cómicos; e Orlando Worm, à época funcionário da FCG, mas iluminador de várias das propostas apresentadas no serviço, tem um já longo percurso neste meio. Trata-se, portanto, não de burocratas, tecnocratas ou técnicos superiores, mas de pessoas com experiência e percepções forjadas na experiência do fazer, o que se cruzará com o que durante muito tempo foi uma política da FCG no que às artes performativas diz respeito, mas não só: o cuidado em acompanhar o percurso dos artistas apoiados, voltando por vezes a apresentá-los, permitindo assim o seguimento do seu percurso e criando um círculo de artistas chegados. Sentados à mesa da conferência estão Madalena Perdigão, directora do ACARTE, José Sommer Ribeiro, director do CAM, e Margarida Acciaiuoli e Isabel Guedes, colaboradoras dos Serviços de Documentação e Pesquisa do Museu de Arte

Moderna. Continua Madalena Perdigão, lendo em voz alta o primeiro ponto do programa do ACARTE.

Vamos ser um local de encontro de artistas. Vamos estar abertos à inovação e experimentação. Vamos ser exigentes na qualidade artística e na disciplina do trabalho. Vamos procurar estabelecer um contacto estreito com o público que apeteçamos crítico e não apenas consumidor. Vamos promover a colaboração entre si de compositores, intérpretes musicais, directores teatrais, actores, coreógrafos, bailarinos, artistas plásticos e gráficos para criarem obras multidisciplinares. Vamos ser um espaço vivo, em que se passa de uma exposição a um espectáculo de teatro ou de dança, em que se assiste a um concerto e se fica para a projecção de um filme ou para a leitura de um poema, em que se participa num espectáculo em que tudo isso acontece ou em que tudo pode acontecer. (Perdigão 1984a)

O discurso é feito no plural. Madalena Perdigão fala em nome de um Serviço que se constitui simultaneamente enquanto lugar de enunciação, espaço físico e entidade promotora, assente numa posição ético-estética. O tom é a um só tempo programático, de declaração de princípios e de manifesto.

Alguns anos mais tarde, a este texto justapor-se-ão as adendas PORQUÊ e PARA QUÊ, nas quais se acrescentará que se «tornava necessário assegurar ao Centro de Arte Moderna a possibilidade de ser não apenas um Museu na acepção restrita do termo mas também um centro de cultura», como é possível ler em 1989 na brochura bilingue de apresentação do ACARTE (Perdigão 1989).

«PORQUÊ»

Fazia falta no panorama cultural português um Serviço voltado para a cultura contemporânea e/ou para o tratamento moderno de temas intemporais, assim como um Centro de Educação pela Arte dedicado às crianças.

Tornava-se necessário assegurar ao Centro de Arte Moderna, criado pela Fundação Calouste Gulbenkian em 22 de Agosto de 1979 e inaugurado em 20 de Julho de 1983, a possibilidade de ser não apenas um Museu na acepção restrita do termo mas também um centro de cultura.

«PARA QUÊ»

1. Contribuir para a comunicação entre a obra de arte e o público e para a sua divulgação, através da ‘animação’; para o incremento da ‘criação artística’, para o progresso da ‘educação pela arte’.

2. Criar novos públicos e públicos mais esclarecidos para as galerias do Centro de Arte Moderna e para a sua colecção.

Pela mesma altura, também em 1989, ano que acabará por ser o último da direcção de Madalena Perdigão, discutia-se na sala polivalente do ACARTE se a actuação continuada deste Serviço, «ao longo dos seus cinco anos de existência, modificou ou não o gosto dos portugueses»¹. Despontava a sociologia da cultura no país e o colóquio *Operações do Gosto*, em organização do sociólogo Orlando Garcia, interrogava a acção de instituições como a Casa de Serralves, a cooperativa Árvore, o Ar.Co, ou, claro, o Serviço ACARTE, anfitrião do evento.

Em Dezembro de 2003, o ACARTE foi definitivamente extinto, por determinação do Conselho de Administração, que considerou que «todo um programa inicial relacionado com práticas artísticas performativas» tinha sido na generalidade cumprido, que «as mesmas tinham alterado o panorama nacional destas mesmas práticas, que tinha sido um modelo adoptado e desenvolvido por outras instituições, um pouco por todo o país»².

Catorze anos separam estes balanços sobre a actividade do ACARTE: se na primeira se trata de uma reflexão interna levada a cabo por Madalena Perdigão em jeito de resposta a uma pergunta, já a segunda prende-se com uma avaliação externa, levada a cabo pelo Conselho de Administração, em modo de afirmação. Nas duas se trata de avaliar retrospectivamente a importância do ACARTE. Em 1989, discute-se de que modo a sua acção alterou o gosto *geral* dos portugueses. Em 2003, constata-se que houve todo um programa inicial *relacionado com artes performativas* que foi cumprido e que *funcionou como modelo* para outras instituições do país. Entre estas duas afirmações se situa o que pretendemos abordar.

1 «A política cultural do ACARTE tem sido norteada por critérios de inovação e de experimentalismo, não como objectivos em si mesmos, mas como meios de intervir na evolução e no desenvolvimento da vida cultural portuguesa. O propósito de fornecer aos nossos artistas, aos nossos críticos e ao nosso público ‘informação’ vasta e diversificada do que se passa de mais actual no estrangeiro, aliado ao desejo de favorecer a criação artística nacional, podem apontar-se como dois vectores constantes e característicos da programação do Serviço. Talvez porque esta dimensão fazia falta — ou melhor, era insuficiente — no panorama cultural português, as actividades do ACARTE têm obtido reacção favorável por parte do público e dos meios de comunicação social. Pode mesmo afirmar-se que se criou um núcleo de frequentadores (80% dos quais jovens), que anteriormente não era atraído por manifestações deste tipo. Se a actuação do ACARTE, ao longo dos seus cinco anos de existência, modificou ou não o gosto dos portugueses, é interrogação que se coloca e será debatida numa das sessões deste Colóquio», Madalena Perdigão, programa de *Operações do Gosto*, Maio de 1989.

2 Ver Fundação Calouste Gulbenkian (2007, 382).

Mas regresses-se, porém, ao dia 17 de Maio de 1984 e à conferência de imprensa em que Madalena Perdigão apresenta o programa do ACARTE, procurando encontrar nele as coordenadas do tempo que lhe dá origem, pensando que são as mesmas que impelem ao ressurgimento de Almada Negreiros nos anos 80 como figura programática, numa redescoberta que servirá, ela própria, para afirmar as potencialidades dos tempos novos que aí vêm e, no caso, instituir a acção do ACARTE¹.

Ao ser apresentado publicamente numa conferência de imprensa, o programa do ACARTE funciona performativamente como uma espécie de manifesto. A cerimónia da sua apresentação assinala o início do novo Serviço e o seu programa funciona como declaração de intenções, documento escrito feito acto de fala (Austin 1962) que orientará a sua acção, começando a cumprir-se, justamente, aquando da sua elocução pública².

Como se fez tão eficaz o programa do ACARTE a ponto de ter sido, «na generalidade, cumprido», tendo em conta a forma como a comunidade com quem (e para quem) fala se construiu?

Seguindo de perto alguns parâmetros sugeridos por Martin Puchner para a análise da performatividade dos Manifestos (Puchner 2002), uma análise atenta do ponto 2 do programa «O que não vamos ser nem fazer», permitiria vislumbrar, em negativo, a ordem das coisas na qual a sua acção se insere e com a qual procura instaurar uma ruptura, dando a ver o seu contexto de emergência:

1 Diz António Pinto Ribeiro (2007, 372-373): «A este propósito devemos sublinhar que Madalena Perdigão sempre esteve atenta ao poder e à eficácia da comunicação social na difusão da actividade artística. Desde os anos em que dirigiu os Festivais de Música da Fundação, sempre deu uma atenção particular à comunicação social, atitude que no contexto nacional não era muito comum. Com o ACARTE, e ainda que timidamente, profissionalizou a relação com os *media*, pois aquele Serviço precisava de uma implementação mediática que obteve, aliás, e de uma forma invulgar para a época, para a própria Fundação Gulbenkian e para o país.»

2 Como bem relembra José Bragança de Miranda, a importância da materialidade da escrita está relacionada com a «própria estrutura projectualista dos discursos da modernidade» (*apud* Lopes 2014, 17). Sob este prisma, o documento escrito «Programa do ACARTE» tem um carácter instituinte, tal como o têm os «Estatutos da FCG», redigidos em 1956 por Azeredo Perdigão: eles estipulam as linhas e os limites de actuação do que definem como sendo o âmbito de acção da instituição que inauguram. Segundo referiu em entrevista António Pinto Ribeiro, a FCG terá tido dois programas, em duas épocas históricas distintas: justamente, os «Estatutos da Fundação Calouste Gulbenkian», de 1956, e o programa do Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte (ACARTE), de 1984. Isto apontaria para um necessário entendimento da acção do ACARTE como parte de uma redefinição da acção cultural da FCG em tempos de democracia, com o complexo Gulbenkian *no seu todo* em pleno funcionamento, incluindo a sua ala sul (CAM e ACARTE). Esta parece ser igualmente a opinião de Delfim Sardo (2014), numa comunicação apresentada por ocasião dos 30 anos do CAM, referindo que como o CAM, ao contrário do ACARTE, nunca terá tido um programa, a sua acção sempre se terá pautado por uma certa ambiguidade.

3. O QUE NÃO VAMOS SER NEM FAZER

Não vamos preferenciar escolas ou correntes estéticas.

Não vamos adoptar conceitos estreitos de nacionalismo estéril.

Não vamos ter preconceitos quanto a géneros artísticos nem quanto a formas de expressão consideradas mais ou menos nobres.

Não vamos ter companhias residentes.

Não vamos confinar-nos nos espaços do Centro de Arte Moderna mas sim abrir-nos à itinerância no País e no estrangeiro.

Não vamos competir com iniciativas de outras entidades, de dentro ou de fora da Fundação Calouste Gulbenkian, mas sim preencher lacunas eventualmente existentes.

Assim, o que nestas afirmações parece estar em causa é:

- 1) a afirmação de um território duplamente expandido: na geografia dos géneros artísticos e na topografia dos países;
- 2) a aposta numa cinética da internacionalização e da itinerância: importante num momento, como os anos 80 em Portugal, de regresso ao nacionalismo como tema, mas também de «descobrimto» da Europa;
- 3) uma ruptura com um modo de produção — o da companhia;
- 4) e a afirmação daquilo que de seguida se definirá como uma *curadoria da falta*, um modo de programação não fundado sobre a afirmação de uma suposta identidade estável ou competitiva, mas sobre uma atenção à existência de lacunas, i.e., às *faltas*.

Vejam-se então estes pontos, começando pelo último, mais geral e que parece colocar em marcha todos os demais, definindo-se com isso a referida *curadoria da falta*.

Communitas/immunitas e um pensamento não identitário da comunidade

«Preencher lacunas»... «Fazer falta»: por várias vezes Madalena Perdigão atentarà na questão da falta enquanto razão de ser (e de «como» ser) do Serviço ACARTE. Esta abertura à falta implicaria o questionamento radical de uma noção identitária com a subsequente des-hierarquização dela advinda.

Em *Communitas — The Origin and Destiny of The Community*, Roberto Esposito (2010) propõe uma teorização do conceito de falta em que este aparece não como algo negativo, uma culpa, uma deficiência, uma pobreza, mas como algo prolífero, intrínseco à (e criador de) comunidade. Interrogando-se sobre qual o *múnus*, «a “coisa” que os membros de uma comunidade teriam em comum», vai à etimologia de *communis* «aquele que partilha um ofício, uma tarefa, uma carga», um *múnus*, para daí depreender que *communitas* seria «a totalidade das pessoas unidas não por uma “propriedade” mas precisamente por uma obrigação ou por uma dívida, não por uma adição, mas por uma subtracção: por uma falta, um limite que é configurado como um ónus, ou mesmo por uma modalidade inacabada de quem é “afectado”, por confronto de quem é isento» (*Ibidem*, 6).

Esposito localiza no contraste entre *communitas* e *immunitas*, a tradicional oposição associada à alternativa entre público e privado. Se *communis* é o que tem de desempenhar uma tarefa — ou mesmo outorgar uma *graça* —, imune seria o que está dispensado de o fazer, permanecendo assim ingrato. Mas o caminho pela etimologia de *communitas* «mostra que o *munus* que a *communitas* partilha não é uma propriedade ou uma posse» mas «uma dívida, um depósito, uma prenda que tem de ser dada, estabelecendo uma falta. Os sujeitos de uma comunidade estão unidos por uma “obrigação” no sentido em que se diz “eu devo-te uma coisa” mas não “tu deves-me uma coisa”». O «comum» é assim não «caracterizado pelo que é próprio mas pelo que é impróprio, ou, mais drasticamente ainda, pelo Outro; por um esvaziar, seja ele parcial ou completo, da propriedade no seu negativo; removendo o que é especificamente propriedade própria, forçando-o a sair de si, a alterar-se a si» (*Ibidem*, 6-7).

A leitura de Esposito continua um debate que emerge precisamente na década em que o ACARTE opera, e cujos primeiros marcos são *La communauté désœuvrée*, de Jean-Luc Nancy (1982), e, em jeito de resposta, *La communauté invouable*, de Maurice Blanchot (1983). Já depois da queda do muro de Berlim continuariam o debate *La comunità che viene*, de Giorgio Agamben (1993), e *Communitas — origine e destino della comunità*, de Roberto Esposito (2010). Ambos ensaiavam um pensamento da comunidade por via do qual esta não se pudesse vir a resumir-se à lógica identitária do «próprio» (de que seria, justamente, na opinião destes autores, o contrário) mas, em contrapartida, se referisse a algo constitutivamente outro; que fosse não uma substância (não o solo, ou o sangue, ou o credo, ou qualquer afinidade substantiva) mas uma *falta* que atravessasse os seus membros e os contaminasse (Esposito 2013).

A poucos anos de 1989 e de 1991, tanto o pensamento de Nancy como o de Blanchot têm como horizonte o binómio comunidade/comunismo, que tentam desenredar enquanto derivados, como se um fosse o devir «natural» do outro, resultando em hecatombe — como então o comprovaria a queda do agonizante regime soviético e as narrativas do «fim da História».

Nancy e Blanchot procuram situar a comunidade não no reino da *finalidade* mas no reino da *finitude*. Blanchot e Nancy partiriam «da constatação generalizada da crise radical e da dissolução da [ideia mesmo de] comunidade no nosso tempo — que se faz sentir segundo duas direcções fundamentais (que finalmente coincidem), como crise final da utopia capitalista e desmantelamento da sua oposição organizada na figura do comunismo histórico ou de Estado» (Leão 2014). Porém, como conclui Nancy, a *sociedade* não se fez sobre a ruína de uma *comunidade*, «nem tão-pouco a comunidade se encontra à nossa frente como um horizonte possível ou negado: nada se perdeu, e é por isso mesmo que nada está perdido. Conflagração da comunidade no nosso tempo, portanto, ou o fim do mito moderno da comunidade coincidindo com o fim da comunidade *desse mito*».

Como ressalva Esposito, não obstante a fecundidade teórica desta proposta, ao colocar a ênfase sobre o *cum* e não sobre o *múnus* e ao atribuir um privilégio absoluto à figura da *relação*, ela arrisca-se a rasurar o seu conteúdo mais essencial — i.e. o objecto dessa troca recíproca —, tornando a proposta dificilmente traduzível em termos políticos (Esposito 2013). Centrando-se antes no significado de *múnus*, o autor procuraria estender os possíveis alcances políticos deste conjunto de propostas. O *múnus*, que se poderia ambivalentemente ler enquanto «prenda» e «lei», comporia como que uma espécie de «lei da oferenda unilateral aos demais», permitindo ao autor continuar dentro do campo semântico elaborado pelos desconstrucionistas, em que a comunidade seria entendida enquanto expropriação.

À *communitas* Esposito oporá a *immunitas*, a subtracção a esta lei, resultando num fechamento sobre o próprio que poderá dar origem a uma «auto-imunidade», um excesso de protecção e de fechamento desvitalizante, letal à própria comunidade. Sugerindo uma acção sempre dúplice em que ao desfazer dos laços e barreiras imunitárias que fariam a comunidade cumprir-se em termos de identidade se juntaria a criação de espaços, esferas e dimensões *comuns* onde se desse um sair de si, o autor avança com a proposta de um comum não subsumível à oposição entre público e privado. Antes remonta ao «bem comum», onde em acção estaria um entendimento de algo para lá da posse, dando como exemplo a contestação em torno da privatização da água, mas também do saber, da saúde e de uma série de recursos essenciais à vida (*Ibidem*). Mas avisa-nos de que «não há

ainda um léxico satisfatório para falar de algo como os ‘comuns’ (que têm como uma das traduções para português a noção de baldio), que se encontram actualmente excluídos, em primeiro lugar do processo de modernização e depois do de globalização. Por comum, Esposito não se refere ao público — dialecticamente oposto ao privado — nem ao global, correspondente ao local. O «comum» seria algo maioritariamente desconhecido e mesmo rarefeito nas nossas categorias conceptuais, tomadas que estão desde há muito pelo dispositivo imunitário geral. No entanto, o desafio de uma biopolítica afirmativa *da* vida e não *sobre* a vida jogar-se-ia precisamente nessa possibilidade de pensar, antes mesmo de agir, sob este horizonte.

«Fazer falta», uma *curadoria da falta* para um uso *comum*

Ao localizar a origem do comum não numa propriedade mas numa falta, numa lacuna, Esposito permite-nos pensar a comunidade enquanto descontinuidade: uma comunidade que não é um dado adquirido, cuja identidade seria necessário afirmar em competição com outras identidades mais ou menos «fortes», «desenvolvidas» ou «atrasadas», mas antes uma elaboração viva enquanto aberta às necessidades de determinado contexto. Uma comunidade na qual a partilhar e a construir haveria uma série de «comuns», pensáveis para além da dicotomia público/privado e de uma suposta imanência da comunidade a si própria.

A abertura à falta permitiria aceder de forma privilegiada às várias percepções comuns, por vezes mesmo contraditórias, que os contemporâneos teriam do seu momento histórico, traçando grelhas mais finas e periodizações mais apuradas, em que as noções de atraso e de periferia (ou de semi-periferia), longe de aparecerem como uma única e incontornável explicação para tudo, seriam passíveis de ser entrevistas como «motor», «fardo», «embaraço», «vantagem», «condição». Tal permitiria ainda traçar uma série de contornos e *nuances* específicos de acordo com os seus sujeitos de enunciação, o momento histórico e os referenciais apontados.

Neste sentido, poder-se-ia porventura colocar a acção do ACARTE, que, como aqui defendido, operava por uma atenção «à falta», em linha com as reflexões de Charles Esche, director e curador do Van Abbemuseum (e, à época, da 31.ª Bienal de S. Paulo), numa conferência proferida na Fundação Calouste Gulbenkian em 2014. Salientando os modos como algumas instituições artísticas incorporariam *em si* o conceito de comum e dando como exemplo as colecções dos museus, que entende en-

quanto propriedade partilhada, afirma: «Apesar de esta ser a Fundação Calouste Gulbenkian e de, basicamente, pertencer à família Gulbenkian, a forma como foi criada permitiu que todos os portugueses sintam alguma propriedade sobre ela. [...] Há uma ideia de comum inscrita nas instituições artísticas.» Curiosamente, em 1975, uma polémica discussão publicada no *Expresso* durante o PREC com sintomático título «Que Gulbenkian tempo? Que Gulbenkian Queremos?» assinalaria isso mesmo.

Possivelmente desconhecedor deste episódio, Esche fazia a sua intervenção em pleno momento de crise do Estado social e da ideia de nação, no auge da intervenção da Troika (FMI, BCE e Comissão Europeia) no país, propondo aos museus e centros artísticos que repensassem a sua função social neste quadro, entendendo-se a si próprios enquanto propriedade partilhada, comum (Esche 2014), e não enquanto *blockbusters* ou organizadores de eventos turísticos de massas, por razões puramente económicas. É no sentido de um «abrindo-se ao que falta» e não de um «colmatar uma falta» que Esche entende a acção dos museus que, mais do que filantrópica (encenando sempre uma desigualdade entre quem dá e quem recebe), ver-se-ia a si própria como constitutivamente *comum*.

Entre 1984 e 1989, ao abrigo de uma fundação privada com uma história muito particular no contexto do país, o Serviço ACARTE programará, produzirá e acolherá trabalhos muito distintos, pertencentes a vários géneros, respondendo frequentemente tanto a solicitações externas como à vontade e necessidade de continuar eventos anteriores. Ao pautar a sua programação por aquilo a que se propõe chamar uma *curadoria da falta*, ou melhor, uma *curadoria das faltas* (porque muitas e específicas consoante os casos), Madalena Perdigão inaugura com o seu programa-manifesto um espaço que, mais do que estar ocupado com a sua própria identidade, se abre ao que «faz falta», deixando-se marcar por esta abertura e marcando com ela uma época.

A noção da «falta» ou da «lacuna» parece ser já central ao anterior trabalho de Madalena Perdigão, ou pelo menos à apreciação que dele faz em 1989, perto do final da sua vida e já enquanto directora do ACARTE, numa entrevista a João de Freitas Branco, em que sustenta que a fundação da Orquestra, do Coro e do Ballet Gulbenkian não constariam do programa inicial desenhado para o Serviço de Música, tendo surgido em resposta a «lacunas» sentidas no meio musical português (Branco 1989, 19)¹.

1 Na referida entrevista pode ler-se: «Devo dizer-lhe que a fundação da Orquestra, do Coro e do Ballet não constavam desse esquema, pois a ideia da respectiva criação surgiu a pouco e pouco, à medida que fui verificando as lacunas do meio musical português» (Branco 1989, 19).

Quando e como a noção de «falta» se torna central à sua acção, apenas uma análise detalhada do seu percurso e dos seus escritos completos permitiria situar. Mas se recuarmos até às polémicas que terão levado ao afastamento de Madalena Perdigão da FCG em 1974 é exatamente neste conceito (e na sua perversão) que se funda uma das principais críticas colocadas à sua acção. É que esta ênfase no «fazer falta», se univocamente enunciada, pode também ter consequências perversas. Porque, paradoxalmente, ao se colocar a tónica da acção na falta arrisca-se, por um lado, a instituí-la (é bem sabido como a falta instituída pelos discursos do poder coincide muitas vezes com a falta do «estar em dívida»); e, por outro, a que haja leituras da sua acção onde esta, vista como obra, já apareceria fechada à partida — porquanto desenhada no sentido unívoco de um colmatar.

Mário Vieira de Carvalho, um dos principais críticos da acção de Madalena Perdigão no âmbito do Serviço de Música, serve-se justamente deste conceito ao sustentar, em Maio de 1974, a propósito da acção deste Serviço, que «uma Fundação não se limita a transformar-se no que falta, mas a criar as condições financeiras para que a falta surja» (*apud* Vargas 2011, 430). Vieira de Carvalho acusa a Gulbenkian de, entre outras coisas, se tornar demasiado central na vida musical do país, de tal modo que «o país musical [teria ficado] reduzido às instalações da Fundação». Para o então crítico musical — cuja posição à época pode ser vista como expressando uma «visão da actividade cultural próxima das posições do Partido Comunista Português numa fase de luta aberta pelo poder» (Vargas 2011, 432) —, o Serviço de Música da Gulbenkian teria funcionado essencialmente como «uma terceira força [em relação quer às iniciativas estatais, quer às iniciativas privadas já existentes] actuando sobretudo através de mecanismos de concorrência: a) concorrência às orquestras existentes, pela criação de uma nova orquestra, concorrência aos coros semiprofissionais existentes pela criação de um coro novo; b) concorrência às entidades oficiais e privadas promotoras de concertos, pela realização de toda a casta de espectáculos musicais; c) concorrência às salas de espectáculos pela edificação de novas salas» (*Ibidem*, 428). Assim, a sua actividade teria tendido a desenvolver-se «em círculos concêntricos de área cada vez menor até coincidirem praticamente com o espaço ocupado em Lisboa pelo espaço da Avenida de Berna», ao invés daquilo que em sua opinião teria sido mais reprodutivo: «o fomento de agrupamentos como o Quarteto do Porto ou o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa» (*Ibidem*).

Em *Música e Poder: Para uma Sociologia da Ausência da Música Portuguesa no Contexto Europeu*, António Pinho Vargas (2011) dedica um capítulo à análise do

modo como a acção da FCG tem sido entendida enquanto central no campo cultural português, em particular no campo musical, sustentando que a mesma se caracterizaria por uma «ambivalência [em relação] quer à divulgação quer à promoção da música portuguesa quer à promoção activa da dominação dos cânones em Portugal» (*Ibidem*, 421). Esta investigação é particularmente atenta ao modo como a Gulbenkian se posiciona face à dicotomia «cá dentro/lá fora», permitindo assim, ao colocar a ênfase num território já desde sempre atravessado, onde Portugal não aparece como entidade estanque nem «parado no tempo», lançar algumas pistas importantes para a compreensão do que poderá estar em causa numa enunciação do que «falta». No entanto, o lugar de enunciação ocupado pelo Serviço ACARTE, e ainda que partindo da mesma instituição, é bastante diferente do ocupado pelo Serviço de Música e pelo edifício-sede, o que não será de somenos importância. Os tempos serão igualmente outros.

Ao, como refere no ponto 3 do seu programa, não competir com actividades de outras entidades, «de dentro ou de fora da Fundação» (como, por exemplo, o Serviço de Música), e ao não fundar nem apoiar companhias residentes, focando-se no apoio a projectos pontuais que por esta altura crescem em número, assim respondendo ao que «falta», o ACARTE vai, de certa forma, de encontro às críticas de Mário Vieira de Carvalho em relação à actividade do Serviço de Música, não repetindo «erros» antigos. No entanto, poder-se-ia igualmente entender a sua acção como premonitória daquele que haveria de ser um caminho em direcção a um financiamento das artes «por projecto», uma atitude «*grant-giving*» sem continuidade entre projectos e conducente a uma precarização do trabalho artístico. Interessa, porém, não esquecer que é por *já* existir uma Orquestra, um Ballet e um Coro Gulbenkian (e em complementaridade com estes) nas vésperas da criação de uma Secretaria de Estado da Cultura separada do Ministério da Educação e da Presidência do Conselho de Ministros¹, que a sua criação deve ser entendida.

Se, de facto, a partir da crítica de Mário Vieira de Carvalho, é possível vislumbrar que todos os lugares e formas culturais que se desenvolvem em torno do ACARTE, por muito cosmopolitas, interdisciplinares e multiculturais que sejam, em nada mexerão na estrutura elitista da cultura portuguesa caso não consigam ir para além da Avenida de Berna, dever-se-á ressaltar que a referida «abertura à falta» parece estender o âmbito de acção deste Serviço muito para além dos seus

¹ Esta viria posteriormente, entre 1981 e 1985, a ser elevada a Ministério da Cultura, sendo novamente despromovida a Secretaria de Estado da Cultura até 1995.

muros. O que será tanto mais relevante se se atender a esta acção em articulação com uma série de outras práticas e instituições democráticas e democratizantes que se vão, com avanços e recuos, e em várias frentes, ensaiando, e em relação com as quais essa mesma acção deve ser pensada.

Programação ou curadoria?

Se, de acordo com a definição de Esposito, a falta é sempre «incurável»¹, porque caracterizada, justamente, por um esvaziar da propriedade no seu negativo, um sair de si, por que razão se sugere para caracterizar o modo de actuação de Madalena Perdigão a noção de curadoria e não de programação, ou mesmo, simplesmente, de direcção?

Ao dispor de um Serviço e de um equipamento bem definido, para os quais delineou um programa que levou a cabo, Madalena Perdigão terá sido, sem dúvida uma «programador(a)», antes mesmo de a terminologia se começar a difundir². Mas o estilo independente de organização de eventos e de iniciativas que o ACARTE prosseguiu, muito diferente do que se fazia no restante complexo Gulbenkian, nomeadamente no edifício-sede, e o facto de o seu campo de acção se enunciar a partir do espaço que fica «para lá das galerias do Museu»³, aproximá-la-á daquilo a que se tem vindo a chamar o campo expandido da curadoria.

Do latim «curare» — «tomar conta» —, a palavra teria evoluído no contexto da língua inglesa para «guardião», «aquele que toma conta». Se no século XIV este «curare» diria primeiramente respeito a «pessoas incapazes de tomarem conta de si», tais como menores ou lunáticos (Fowle 2007, 26), ou assumiria conotações religiosas para dar conta da pessoa encarregada do cuidado das almas, em 1661 o termo seria já usado para denotar a pessoa encarregada de uma livraria, um *zoo*,

1 Para usar uma expressão de Jan Ritsema na revista *Fractura* dedicada especialmente ao tema «curating performing arts» (Ritsema 2010, 6).

2 Na opinião de António Pinto Ribeiro, pode mesmo afirmar-se que Madalena Perdigão, «com um equipamento cultural preciso, com um orçamento que sem nunca ter sido muito elevado foi, em várias temporadas, reforçado pelo presidente do Conselho de Administração (que tinha o pelouro do ACARTE), um manifesto de programação e alguma organização», terá sido a primeira programadora cultural portuguesa da década de 80 (Ribeiro 2007, 371).

3 Expressão que serve de título ao texto de Madalena Perdigão no catálogo em que se assinala a participação do ACARTE na Exposição-Diálogo de 1985 (Perdigão 1985).

um museu ou um espaço de exposição, assistindo-lhe uma conotação hierárquica. O curador presidiria aos destinos de algo, em relação estreita entre cuidar e controlar. Como nos dá conta Kate Fowle, mas também Rebecca Schneider (2010), é apenas tardiamente que a palavra dirá respeito directamente ao espaço do museu, e só em 1870 o Oxford Dictionary a integraria como «To act as a curator of (a museum, exhibits, etc.); to look after and preserve» (*Ibidem*, 65).

As interligações entre cuidar e controlar foram amplamente estudadas por Michel Foucault, para quem o Hospital Geral de Paris seria «uma espécie de estrutura semi-judicial, uma entidade administrativa que, em conjunto com os outros poderes, e fora do âmbito do poder judicial, decide, julga e executa» (Foucault *apud* Fowle 2007, 26). O âmbito de actuação de um museu ou de uma galeria pública, teria, então, tanto de administração ou governo da cultura como de cuidado e preservação das obras. Fowle sublinha as interligações entre a acção pedagógica e política do museu, onde se exibiriam obras pertencentes à hierarquia local, reforçando as distinções sociais e o propósito de zelar pela cultura das populações, cujas «maneiras se tornariam mais delicadas e menos rudes» com a frequência destes locais (*Ibidem*). Sem fazer equivaler o gesto filantrópico ao gesto propagandista, a autora relembra como a arte e as exposições podem cumprir desígnios panfletários, dando como exemplo a União Soviética de 1917 (onde, por exemplo, comboios-exposição circulavam a dar conta da Revolução aos camponeses) ou as exposições que, na Alemanha nazi, serviram para disseminar e/ou ajudar a controlar protótipos morais e sociais (de que a mais conhecida será, porventura, a exposição de *Entartete Kunst* ou *Arte Degenerada*, uma condenação da arte moderna).

A autora especifica que, ao estar encarregado de pesquisar, adquirir, documentar e expor publicamente arte, o curador torna-se um difusor do gosto e da informação, de onde resulta que, neste processo, se «refina» a si próprio e, por isso, torna-se também um «*connoisseur*». Dando como exemplo o caso do MoMA, cuja construção resultaria de um processo social de auto-realização pessoal para os seus fundadores, Fowle relaciona o tornar-se «*connoisseur*» com aquilo a que Foucault chamaria «o cuidado de si», um conjunto de práticas levadas a cabo desde a Grécia Antiga por pequenas elites cultivadas, para as quais a «arte da existência» se realizaria apenas no referido «cuidado» de si. Para Foucault, este acabaria por se constituir enquanto prática social, dando lugar a relações, convenções e instituições, desenvolvendo-se e transmitindo-se através de um conjunto de procedimentos, práticas e fórmulas de (auto-)regulação.

Tendo ainda como exemplo o caso do MoMA, agora através da figura do seu primeiro director, Alfred H. Barr — que teria viajado pela Europa e pela União Soviética e estudado em Princeton e Harvard, onde travara conhecimento com métodos de análise da sintaxe das obras isoladas —, Fowle faz coincidir na figura do curador «*connaisseur*» um exemplo-limite deste «cuidado de si». Mas, para Barr, tratar-se-ia menos de iluminar as massas do que de colocar a «santidade» do espaço imaculado do (futuramente intitulado) *white cube* ao serviço da autonomia da obra, controlando tanto quanto cuidando do que poderia (ou não) ser considerado digno de atenção. Barr tornar-se-ia um dos primeiros e mais célebres curadores, sendo várias vezes galardoado pela sua contribuição para o estudo da arte moderna, cujos movimentos e artistas-chave ajudaria a estabelecer, contribuindo para o esboçar de uma narrativa até hoje hegemónica e que se fortaleceria durante a Guerra Fria.

A partir da década de 1950 há uma série de iniciativas de artistas que fazem com que o panorama das exposições se altere. E fazem-no tanto a nível do que se expõe e dos espaços onde se expõe quanto da função curatorial, distribuída agora de forma menos hierárquica, por comités de artistas¹. Também o entendimento da função do público muda e este passa de espectador a participante. Um exemplo pode encontrar-se a partir de 1952 no londrino Independent Group, reunido em torno do Institute of Contemporary Art (ICA). Constituído por artistas, críticos e arquitectos que se afirmavam anti-elitistas e anti-académicos e questionavam as interligações entre alta e baixa cultura (entre eles Herbert Read, principal teórico da Educação pela Arte, que é assim indestrinçável da actividade de um espaço concreto, o ICA), transformaram este local num fórum de debate e discussão, organizando conversas, palestras e projecções de filmes

Já a partir da década de 1960, o entendimento da função do curador foi potencialmente aliviada do pendor caritativo e autoritário que duplamente a caracterizaria, abrindo-se a reinterpretações e tornando-se tanto mais flexível quanto vulnerável, sendo este o contexto em que começariam a operar curadores como o suíço Harald Szeemann ou o americano Walter Hoops, actualmente considerados os primeiros curadores «independentes» (Fowle 2007, 29).

Na exposição *Live in Your Head: When Attitudes Become Form: Works-Processes-Concepts-Situations-Information*, organizada em 1969 por Harald Szeemann,

¹ Disto é exemplo, ainda no início da década de 1950, a Hansa Gallery, fundada em 1952 por estudantes de Hans Hoffman tais como Jean Follet, Allan Kaprow e George Segal.

então director da Kunsthalle de Berna, o espaço da galeria passaria a estúdio, abarcando acções e instalações que se estenderiam ao espaço da rua. Segundo Bruce Altshuler (1998), esta exposição, com trabalhos de cerca de 70 artistas, incluindo Joseph Beuys, Carl Andre, Allighero Boetti, Mario Merz, Robert Smithson, Michael Heizer e Eva Esse, marcaria o início daquilo a que chama a ascensão do «curador-criador», um entendimento da curadoria enquanto prática eminentemente experimental, crítica em si mesma.

Abandonando o cargo na Kunsthalle (onde o *board of trustees* não aprovaria os seus métodos) pouco depois desta exposição, Szeemann desenvolveu projectos para uma série de outros museus, galerias, bienais e espaços não convencionais, dos quais um dos mais conhecidos seria a direcção da Documenta 5, em 1972, concebida como um evento de 100 dias. Abordando a prática de organização de exposições como algo separado da programação regular das instituições, Szeemann acabou por, de certa forma, antecipar a emergência da figura do curador como hoje a entendemos: como quem, respondendo a um determinado contexto, providencia uma ocasião para que as ideias, as obras e os interesses dos artistas se tornem visíveis; alguém que, com motivações experimentais análogas às dos artistas, dialoga com o seu tempo. Referindo-se as múltiplas tarefas que o desenvolvimento das funções da figura de curador independente teria feito acumular com o tempo, Fowle relembra que Szeemann não se intitularia a si mesmo «curador», utilizando antes a expressão *Ausstellungsmacher* ou «*exhibition maker*» [fazedor de exposições], descrevendo os seus serviços enquanto «administrador, amador, autor de introduções, bibliotecário, gestor e contabilista, animador, conservador, homem de finanças e diplomata» (*apud* Fowle 2007, 32). A vulgarização do termo seria então relativamente tardia, sendo a recente vaga de livros, publicações periódicas, conferências e especializações superiores dedicados à curadoria causa e sintoma disso mesmo, e formando no seu todo um contexto no qual as exposições, e não já as obras, ganhariam uma autonomia própria.

Avançando com a noção de «campo expandido da curadoria», a autora propõe uma releitura de «*Sculpture in the Expanded Field*» (Krauss 1979), célebre ensaio de Rosalind Krauss publicado na revista *October* nos anos 1970, no qual esta tenta dar conta de uma série de novas práticas artísticas (justamente as mesmas que Szeemann apadrinhava), sugerindo que onde se lia «*sculpture*» se lesse «*exhibition*». A curadoria, na qual cada vez mais se inclui a produção de trabalhos temporários, a organização de edições, de residências e de eventos (com uma única exibição/apresentação, por exemplo), seria assim um campo expan-

5. MUSEU E PERFORMANCE

dido a requerer mais do que uma administração ou um cuidado, no sentido de cuidar das obras ou da administração do museu. Exigia uma atitude de permanente diálogo e de constante interrogação, de atenção às sementes de ideias, de obras, de exposições, de formação e reformulação de opiniões, bem como uma antecipação aos seus efeitos quer no mundo da arte, quer na sociedade em geral, passando cada vez mais a incidir sobre o imaterial e o relacional em detrimento do objecto artístico.

É à luz deste sentido expandido do termo que se propõe abordar hoje a acção de Madalena Perdigão no Serviço ACARTE, ajudando com isso a posicioná-la nos actuais debates sobre curadoria, performance, museus e a cultura entendida enquanto comum.

Como uma série de recentes iniciativas levadas a cabo por museus de arte contemporânea têm sustentado, vive-se um momento em que o corpo ao vivo e em acção, por via não só da *performance art* mas também da dança contemporânea ou mesmo do teatro, tem sido chamado a entrar pela porta principal do museu e acolhido nas suas exposições, tendo a aquisição destas performances e as questões que tal levanta vindo a ser cada vez mais equacionadas. Uma genealogia atenta, que procure antecedentes para esta viragem, poderá eventualmente incluir o caso do ACARTE durante a direcção de Madalena Perdigão. E nela há que ter em conta os modos como a presença do corpo ao vivo em exposição no espaço do museu altera as formas como o museu *se pratica*, alterando modos de dar a ver e a fazer, accionando novos territórios afectivos e epistemológicos e questionando a ordem das coisas.

Tal pressupõe um entendimento do museu enquanto plataforma dinâmica de conhecimento, a um só tempo heterotopia e parte integrante de um complexo exhibicionário, vendo-o não como a soma exaustiva do que uma cultura quer preservar e dar a ver, mas enquanto série viva de «eventos», tornados possíveis por via da disposição das coisas e dos seus significados em dispersões temporais, sobreposições, zonas de contacto e pontos convergentes — o que, como avisa Noémie Solomon (2012), não deve obscurecer o papel estruturante do museu enquanto poderoso dispositivo na manutenção e disseminação das formas dominantes de poder. A autora — conjugando a descrição das *epistemes*, isto é, os vários modos como as coisas e os corpos foram, e continuam a ser, conhecidos e compreendidos, tal como enunciada em *As Palavras e as Coisas*, com as transformações que o museu atravessa ao longo do tempo — sublinha que estes não se podem apreender como pertencentes a períodos históricos completa e radicalmente distintos. Há, sim, sobreposições de ordens.

Assim e ainda que, para Foucault, a heterotopia museu, tal como a conhecemos hoje, com a sua «vontade de encerrar num lugar todos os tempos, todas as

épocas, todas as formas», pertença à *episteme* clássica (Foucault 1966), não apenas seria possível proceder ao exame de como a instituição museu organizou o conhecimento de forma diferente ao longo do tempo, mas também de como pode consubstanciar simultaneamente várias ordens epistemológicas. Ou, por outras palavras: o museu pode ser compreendido como «expondo não tanto objectos, mas os modos como estes se relacionam com palavras, nomes e conceitos: torna[ndo] visíveis sistemas de representação». Por meio de sistemas complexos de colecção, organização e catalogação e animação o museu tornaria visíveis as *ordens das coisas*. Mas se o significado das coisas não está contido nelas, é a montagem (*assemblage*) que lhes atribui sentido, o que abriria, no entender de Solomon, uma área de investigação que compreenderia o estudo de museus experimentais e das montagens de elementos heterogéneos que estes propõem¹. É neste tipo de proposta que o presente estudo se enquadra.

Mas sendo museu e performance duas palavras em aparente tensão, este interesse pela presença do corpo ao vivo no espaço do museu levanta uma série de questões, tanto a nível emblemático — por que estarão hoje os museus tão interessados no corpo em acção? — como em termos de modos de produção — de que modos poderão apresentar esses corpos em acção, e como assegurar as tarefas reprodutivas que lhes são fundamentais, ou planificar a sua presença, num espaço tradicionalmente destinado à exposição de objectos?

É sintomático, a esse respeito, que na retrospectiva de Marina Abramovic no MoMA, em 2010, tenha havido vários performers a desmaiar devido ao excesso de horas de trabalho e ao tipo de tarefas executadas, e que cada vez mais os museus, habituados a lidar com objectos de arte e não com pessoas, se socorram de produtores de artes performativas para darem resposta aos desafios que a recorrência da performance e das artes performativas no Museu acarreta².

1 Solomon enquadrará neste âmbito a sua investigação em torno de *Musée de La Danse*, o projecto de Boris Charmatz, que, ao assumir em 2009 a direcção do Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne, sugere que se substitua a palavra «centro», depois a palavra «coreográfico» e depois a palavra «nacional», para renomear a instituição enquanto «Musée de la Danse». O gesto de Charmatz fará porventura eco da viragem curatorial em direcção à performance, que tem aproximado os espaços de exposição tradicionalmente associados às artes visuais dos mundos da dança e do teatro — cada vez mais interessados nestes espaços. Mas igualmente do interesse crescente na exposição pública de contra-narrativas, como tem vindo a ser feito, entre outros, pela rede de museus L'Internationale.

2 A série de depoimentos «Dance and the Museum» editada pela Movement Research, procura investigar mais a fundo estas interligações. Ver a este respeito Levine e Daunic (2014).

Uma das críticas que tem vindo frequentemente a ser feita prende-se, justamente, com os regimes de exploração laboral e a viragem pós-fordista, apontando para a necessidade permanente e contínua que muitos destes espaços parecem ter de apresentarem mais e mais actividades, sendo a performance uma forma aparentemente barata e rápida de «animar» as respectivas programações.

Trazer corpos em acção, seja em espectáculos, performances ou em debates e colóquios, para o espaço do museu foi precisamente o que fez o Serviço ACARTE, transformando o museu num centro de cultura. O CAM era composto pelo Museu de Arte Moderna e pelo ACARTE, que operava *para o lá das galerias do Museu*, dependendo directamente do Conselho de Administração, e por ele se assegurava «a total independência entre a política de aquisição de obras de arte [levada a cabo pelo CAM] e a política de realização de actividades culturais [levada a cabo pelo ACARTE]» (Grande 2014a).

Embora coincidentes no edifício, entre o que é apresentado nas galerias do Museu de Arte Moderna, com direcção de José Sommer Ribeiro, e o que é apresentado no resto do seu espaço, pelo Serviço ACARTE, com direcção de Madalena Perdigão, parece haver uma diferença considerável em termos de lugar de enunciação, e que, em sentido estrito, corresponderia a uma diferença de meios de circulação. Se as galerias do museu remetem directamente para o meio das artes visuais e para as obras da então recém-construída colecção de Arte Moderna, o Serviço ACARTE poderia, à primeira vista, parecer remeter para o âmbito de acção de um «Serviço Educativo» no pior entendimento do termo, ou seja, como algo que «serve» *ad hoc* as exposições do museu, frequentemente com o intuito abstracto de captar públicos, sem verdadeiramente nele se envolver ou a ele pertencer, sendo, por isso, facilmente dispensável.

Esta perspectiva, como se verá, não é apenas insuficiente para compreender a sua acção como será mesmo inadequada, dado que o projecto deste Serviço, um Serviço não dependente do Museu mas em dependência directa da Direcção da Fundação, não se resume à animação das exposições do Museu, prendendo-se antes com o ímpeto de fazer do CAM um «centro de cultura na verdadeira acepção do termo», contribuindo «para o incremento da criação artística» e «para o progresso da Educação pela Arte»; tanto quanto para «a comunicação entre a obra de arte e o público» (Perdigão 1989), marcando uma nova fase da acção cultural da FCG, agora em democracia.

O Serviço ACARTE, cuja criação se prende com a construção da zona sul do complexo Gulbenkian e com o repensar da acção da FCG no pós-25 de Abril,

deverá então ser compreendido neste enquadramento. Nas palavras da sua fundadora, «fazia falta no panorama cultural português um Serviço voltado para a cultura contemporânea e/ou para o tratamento moderno de temas intemporais, assim como um Centro de Educação pela Arte dedicado às crianças». O ACARTE, operando a partir do Museu sem se esgotar na sua colecção, antes continuando o trabalho de apoio à criação artística que esteve subjacente à criação da mesma, estaria sob a alçada da «curadora» Madalena Perdigão. Tal permitiria colocar a análise do seu âmbito de acção mais directamente em paralelo com o momento presente, esforço quiçá útil para se pensarem algumas das implicações da sua acção, mesmo que *avant la lettre*, sobretudo tendo em conta os modos como o ACARTE seria o que o tornaria o CAM um Centro Cultural e não apenas um Museu.

Mas outras análises seriam igualmente possíveis. No sentido oposto, e procurando separações disciplinares estanques (a que o ACARTE e a própria tradição epistemológica de entendimento da arte em que este se enquadra é alheio), sublinhar-se-ia a descontinuidade de lugares de enunciação, apontando-se a diferença entre o Museu e um Serviço cujo âmbito de acção fica *para lá* do espaço estrito das galerias do museu (se bem que situado no mesmo edifício); a não reivindicação do termo «curadora» ou mesmo «programadora» por parte de Perdigão; e o modo como a programação do ACARTE continua a acção do Serviço de Música e o seu trabalho no âmbito da Educação pela Arte.

Sob este ponto de vista, a sua acção seria absolutamente fruto de circunstâncias muito específicas, podendo dificilmente ser colocada em paralelo ou permitir que interrogações vindas da experiência do presente a alumiassem. A menos que — e esta é a principal razão desta tentativa de conexão — se visse na especificidade do espaço e do tempo em que opera algo que a localizasse *em relação*. Como se o espaço particular do ACARTE, com a sua abertura à falta — dentro do recém-inaugurado edifício do CAM, ao lado das galerias do museu de arte moderna, em Lisboa, no Portugal dos anos 80 —, e ainda que inadvertidamente, devido à história particular do país, habitasse a mesma temporalidade da era em que o referido *performative turn* desliza dos lugares da margem para o centro, e se dá — em massa — uma passagem de uma economia da produção de objectos para uma economia na qual o que está em causa é a produção de subjectividades passíveis de adquirirem/consumirem o que de material ou imaterial foi produzido. Isto pô-lo-ia em relação com outras histórias, permitindo alargar o âmbito e o alcance das questões que coloca. Uma análise deste género permite posicionar a sua acção no seio de um museu que é parte integrante da metrópole fábrica

social, entendida agora como lugar onde se encontram as matérias-primas e circulam as mercadorias; de mobilização cooperativa da força de trabalho e onde se pratica o consumo, alimentando os circuitos de uma economia global. Antevendo o papel do museu como epítome do paradigma da «cidade criativa»¹ numa época de generalização de um trabalho que tem tanto de material, nos gestos efectivos e afectivos de quem o realiza, como de produção dita imaterial, de ideias, serviços, conceitos.

«Is the Living Body the Last Thing Left Alive?»

Se é verdade que o actual interesse dos museus pela performance parece relacionar-se com (e ou reflectir as) actuais transformações na esfera do trabalho em direcção ao trabalho imaterial, de que a figura por excelência seria o «virtuoso» ou o performer — aquele cujo trabalho necessita de um público e se completa numa performance virtuosa (Virno 2004) —, é igualmente verdade que a presença do corpo em acção no espaço do museu lhe parece oferecer alguma resistência. Disto se procura dar conta em «Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions», evento organizado na galeria Para-Site em Hong-Kong, em Abril de 2014, no qual o conjunto de problemas levantados por esta relação se encontra particularmente bem sistematizado. No seu programa pode ler-se: «Se nos últimos vinte anos se tem visto a dança contemporânea emergir como um novo campo de discurso e pensamento», tendo nela sido «produzidas algumas das mais poderosas obras dos nossos tempos, reflectindo as principais direcções intelectuais e as mudanças a nível mundial ao longo destas décadas», a «escrita com e sobre este campo ainda está no início», tendo em conta que apenas recentemente estas áreas teriam entrado no âmbito institucional da arte contemporânea, com cada vez mais museus, centros de arte e bienais nelas interessados (Costinas e Janevski 2014). Versando sobre a viragem performativa que tem vindo a levar a dança ao museu, e focando-se nas «condições económicas e políticas que subjazem a esta viragem, é aqui encarado o duplo significado de performance, enquanto elemento vivo nas artes, e referência à produtividade económica». Aponta-se, desta forma, para os modos como estas prá-

¹ Leia-se a este respeito Hito Steyerl em «Is the Museum a Factory?» (2009).

ticas parecem, por um lado, resistir à comercialização que tem vindo a capturar o mundo da arte (um mundo assente em «objectos» de arte) e, por outro, os modos como constituem os produtos privilegiados para a experiência imaterial da economia, de que uma das principais mercadorias é, justamente, a memória.

Abordando a «proliferação do corpo ao vivo em espaços expositivos e a presença da dança nos programas dos museus», o programa interroga «a performance enquanto novo instrumento de curadoria e de organização do sentido, inquirido a possibilidade de uma crise na curadoria, crise essa convenientemente suspensa pela energia da performance». Versando especificamente sobre o museu, interessa então pensar o problema da aquisição tendo em vista a futura exposição destas obras imateriais; e abordando desconhecidas histórias descentradas da performance arte (porque marginais ou periféricas), procura entender-se «como e por que razão estas histórias estão a ser recuperadas, traduzidas e integradas ou, pelo contrário, excluídas das novas realidades institucionais da arte contemporânea. Que histórias se privilegiam e que histórias se esquecem? Será que este novo paradigma necessita destas histórias? Constituirão estas histórias os seus precedentes legítimos? Ou será que este *performance turn* é sobretudo um produto dos nossos tempos e as suas raízes na *performance art* das vanguardas tardias são demasiado vagas?».

Parecendo inegável que «há uma história da *performance art* como categoria das artes visuais que tem vindo a ser informalmente escrita ao longo de um período alargado de tempo, e que é composta por múltiplas fragmentárias histórias, geograficamente dispersas, muitas delas correspondendo a pontos de viragem nos respectivos contextos históricos (seja por volta dos anos 50 no Japão, nos anos 60 e 70 na América Latina e na Europa do Leste, nos anos 80 na China ou nos anos 90 em certas partes do Sudoeste Asiático e na Europa do Leste)», interessaria abordá-las como interligadas, entendendo-as como úteis para a compreensão do presente e da actual viragem performativa. Uma história da arte global que procure não narrar a sucessiva conformidade das periferias ao que seriam os supostos centros estáveis de onde emanariam os cânones, desvela geografias e cronologias descentradas, não coincidentes, sobrepostas, relacionando-se de formas distintas com os respectivos contextos sociais, culturais e económicos.

Um olhar para o caso específico do ACARTE, vendo-o como possível parte integrante desta história e atendendo à particularidade da sua acção, corroboraria esta hipótese, podendo talvez ajudar a construí-la em linhas mais finas tendo em conta as especificidades do caso português. Como se, sob este ponto de vista, com

o seu ímpeto de fazer do CAM um Centro de Cultura e, quiçá, até para não competir nem com o Museu em si (cuja programação estava muito menos aberta aos jovens artistas com as suas porventura interdisciplinares práticas), nem com o Serviço de Música (que a seu cargo tinha o Ballet, o Coro e a Orquestra), e nem mesmo com o Serviço de Belas-Artes (com o seu pelouro do Teatro), este Serviço tivesse acabado por acolher na sua programação a viragem para o performativo, o discursivo e o relacional, que apenas muito mais tarde haveria de entrar oficialmente pela porta principal do museu, onde se haveria de encontrar com o então emergente circuito das artes performativas (e da dança contemporânea europeia, em particular), onde a figura do programador emergia.

Artes performativas: programação ou curadoria

Em «Shuffling the Deck, Shifting Positions — Curating as Environmentalism», artigo publicado na revista de artes performativas *Frakcja* dedicada ao tema *Curating Performance Arts*, Elke Van Campenhout procura abordar uma série de práticas recentes que terão crescido a partir de, e em oposição com, o estilo de programação das instituições de artes performativas surgidas nos anos 1980. Muito diferentes das companhias de teatro características do pós-II Guerra Mundial, que estariam bem enraizadas na cidade, para a qual durante longas temporadas manteriam em cena um repertório; ou dos Teatros Nacionais, que em épocas específicas albergariam na sua programação companhias representantes de outras nações; estas instituições não se assemelhariam também sequer aos grupos independentes aparecidos do teatro universitário, característicos da contracultura dos *longos anos sessenta*.

Para Florian Malzacher (2010), Gabrielle Brandesetter e uma série de outros protagonistas do mundo das artes performativas dos últimos trinta anos (Brandesetter *et al.* 2010), a emergência, na década de 1980, de um novo tipo de artes performativas e, com ele, de novas práticas de programação e difusão de espectáculos, alicerçava-se numa série de importantes mudanças ao nível da economia destas artes. A saber: as novas formas de organização e o declínio do modelo de companhia; o aparecimento de formas de teatro que não cabem nas estruturas tradicionais e cuja recepção, não sendo evidente, antes requer uma forma de crítica e comunicação especializada; a ligação a instituições interdisciplinares consi-

deradas centros das artes cuja construção, sobretudo na Flandres, conhece um *boom* por estes anos; uma crescente internacionalização da cena artística e o aumento exponencial do número de festivais, cada vez mais entendidos enquanto um evento em si, independente da instituição. Seria neste contexto que se disseminaria a figura do programador de artes performativas enquanto intermediário cultural que, dando visibilidade aos artistas, se cria a si próprio.

Inserindo estas mudanças na história das artes performativas na Europa, Brandsetter traça uma continuidade entre a emergência da figura do programador em artes performativas e uma série de experiências radicais no teatro universitário europeu das décadas de 1960 e 1970 que levariam à criação dos primeiros espaços *off* e ao aparecimento de novas formas de teatro, mais próximas da dança e das experiências da *performance art*. É o tempo de figuras como Ritsaert Ten Cate ou Hugo de Greef, na Holanda (espaços e figuras estas que o ACARTE contextualizaria nos seus programas e brochuras, como será o caso com a Mostra de Teatro Holandês de 1988) que, a partir de finais dos anos 1980, haveriam de cunhar, justamente, o referido «novo» estilo de programação apontado por Campenhout, e também da disseminação da figura do dramaturgista em dança, do aparecimento de novos críticos e da emergência do programador, figuras estas que muitas vezes coincidem ou posteriormente se confundirão. Para Malzacher, seria no «fazer» concreto deste novo tipo de estéticas performativas que esta primeira geração de programadores e de produtores, mas também de críticos, de técnicos e até mesmo de artistas, se formaria. No seu entender, esta primeira geração teria, em geral, ficado mais ligada às instituições e ao modo de funcionamento institucional que ajudara a formar, sendo a actual geração de curadores independentes — curadores e não já programadores — fruto da primeira, de quem teriam sido assistentes ou aprendizes, sem se terem ligado do mesmo modo às instituições, por falta de colocação ou por desígnios ligados à actual mobilidade do trabalho e alargamento do mercado, cada vez mais internacional.

Ainda que não enquadrável no contexto de reacção à emergência da figura do programador nas décadas de 1980 e 1990, a acção de Perdígão parece todavia passível de ser posicionada em relação com as iniciativas levadas então a cabo por «outras entidades, de dentro ou de fora da Fundação Calouste Gulbenkian», com as quais afirma não competir. Assim, também ela «reagiria» ao modelo de companhia, no caso, às companhias e estruturas estáveis que formara quando estivera no Serviço de Música, situando-se no epicentro de um momento em que, na Europa, aparecem novas formas de teatro e, mais tarde, novos centros das artes

equipados com salas mais pequenas e versáteis, assistindo-se a uma crescente internacionalização da cena e a um aumento exponencial dos festivais, pensados enquanto pontos numa rede em que o território não é já o da nação. O seu estilo de programação será assim muito diferente do que se fazia no restante Complexo Gulbenkian — onde existiam companhias e a programação se organizava em torno de temporadas — e nem sempre essa diferença será bem recebida, representando, de certa forma, uma espécie de «ruptura» institucional, como referido por vários dos entrevistados¹. A sua acção organizar-se-á, a maior parte das vezes, em ciclos temáticos multidisciplinares nos quais um assunto, uma interrogação ou uma figura estrutura uma série de eventos. Dar-se-á igualmente o caso de as iniciativas exigirem seguimento de programação, quer por razões de acompanhamento continuado de determinado artista, quer porque depois de um evento se fez explícita a necessidade de aprofundar, conhecer pares, respigar influências, construir contexto. Muitas vezes o ACARTE acudirá ainda a propostas exteriores, produzindo ou apresentando espectáculos, debates, ciclos e eventos considerados fundamentais por quem os propôs.

Muito perto do final da sua vida, Madalena Perdígão dirá que a actividade do ACARTE se encontraria, em grande parte, estabilizada (Branco 1989):

A actividade do ACARTE está, em grande parte, estabilizada: Encontros ACARTE — Novo Teatro/Dança da Europa em Setembro; Jazz, no mês de Agosto; Bandas de Música no Anfiteatro em Agosto/Setembro; Dança no Anfiteatro ao Ar Livre, em Julho; duas temporadas de dança contemporânea por ano (normalmente em Maio e Novembro); teatro por artistas portugueses (duas vezes por ano, uma das quais em Outubro); Concertos à Hora do Almoço, em Maio/Junho e «nos intervalos» projectos multidisciplinares, performances, espectáculos de marionetas, espectáculos de cinema para crianças, apresentação de vídeos, etc.

Ainda assim, e como se deduz por esta explicação, o que se encontra «estabilizado» são os âmbitos temáticos da programação (e não as suas propostas especí-

¹ Foram entrevistados neste âmbito: António Augusto Barros, António Pinto Ribeiro, Arquimedes da Silva Santos, George Grugmans, Carlos Zíngaro, Eugénia Vasques, Fernando Aguiar, Gil Mendo, Hilde Teuchies, João Fiadeiro, João Pinharanda, Jorge Listopad e Helena Simões, Jorge Silva Melo, José Oliveira Barata, Luiz Francisco Rebello, Margarida Bettencourt, Maria de Assis, Mark Deputter, Mercedes Vostell, Molissa Fenley, Natália Pais, Orlando Garcia, Orlando Worm, Paulo Brandão, Paulo Graça, Rui Neves, Tiago Porteiro, Vera Mantero, Wim Vandekeybus e Zepe (José Pedro Cavalheiro).

ficas), continuando a haver espaço «nos intervalos» para um imprevisto em que caberiam «projectos multidisciplinares, performances, espectáculos de marionetas, espectáculos de cinema para crianças, apresentação de vídeos, etc.». Se esta explicação permite perceber ritmos e núcleos de interesse a que se chegou já em 1989, ela permite igualmente entrever que as coisas não terão sido sempre assim, fomentando-se uma certa abertura mesmo com as coisas supostamente «estabilizadas».

Enquanto programador e produtor, encomendador de obras e empregador de artistas e técnicos, o ACARTE será apontado como um dos agentes da mudança estrutural que o «mundo do teatro sofre por estes anos: o início do artista *freelancer* e o funcionamento “por projecto”» (Vasques 1998; Seródio 2013; Borges 2007). Embora a sua acção tenha uma forte incidência nas artes performativas (e, dentro destas, na dança contemporânea em particular, com três temporadas por ano, se não contarmos com os Encontros ACARTE), o ACARTE acolherá bandas de música no anfiteatro ao ar livre (onde acorreram bandas filarmónicas do país inteiro); promoverá concertos à hora do almoço (nos quais se estrearão jovens intérpretes); proporá noites de «músicas do mundo» (conceito que se difunde precisamente nesta altura); implementará actividades complementares às exposições do CAM; e realizará o incontornável Jazz em Agosto, que ainda hoje perdura. Para além de manter aberto em permanência um Centro de Arte Infantil cuja actividade se estendia a todo o país, organizou conferências, cursos, workshops, um regular Jornal Falado de Actualidade Literária (a partir de 1988), cursos regulares e mostras de cinema de animação; produziu espectáculos e eventos; participou na co-organização de acontecimentos internacionais como a programação em performance/teatro/dança da Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea organizada pelo Conselho da Europa, em 1985; ou, naquela que foi a sua iniciativa de maior vulto, co-programou, com o Springdance Festival (Holanda) e o Inteatro Polveriggi (Itália), os Encontros Acarte — Novo Teatro-Dança da Europa, a partir de 1987.

PARTE III

Arquitecturas da Cultura

6. ARQUITECTURAS DA CULTURA

Em *Arquitecturas da Cultura* (2009) Nuno Grande debruça-se sobre a génese e a arquitectura de quatro equipamentos culturais construídos em quatro momentos distintos da história do país — o edifício-sede da Fundação Calouste Gulbenkian (1969), o Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão (1983), o Centro Cultural de Belém (1992) e a Fundação de Serralves (1999). Traçando a história de cada um deles e dando a ver os pressupostos arquitectónicos que lhes estiveram na raiz, o autor problematiza o modo como o termo «cultura» é entendido e praticado, procedendo a um exercício de história cultural. Assim, seria possível «ler» na conturbada narrativa da implantação destes equipamentos a própria história das políticas culturais em Portugal, tanto quando estas se processaram fora — ou paralelamente e em suplemento — do campo de acção estatal, como é o caso da FCG, durante o Estado Novo, ou como quando se constituíram enquanto sujeitos na consagração de um regime, como é o caso do CCB durante o cavaquismo.

Segundo o autor, no Portugal contemporâneo, a implantação destes grandes equipamentos acabaria por cumprir o projecto tardio de modernização cultural, fazendo-o, porém, desfasadamente, «em períodos históricos que exigiam, paradoxalmente, uma acelerada aproximação aos modelos pós-modernos de aculturação» — levando a uma sobreposição entre modernidade e pós-modernidade. Assim, usando a noção de «curto-circuito», avançada por Boaventura de Sousa Santos (1994), sustentará que estes equipamentos acabariam por consumir, na sociedade portuguesa, «as promessas da modernidade em curto-circuito com as promessas emergentes da pós-modernidade» (*Ibidem*, 21). Atente-se então a essas promessas, olhando para elas nos seus contextos, para melhor se entender o que estará em jogo nas propostas do ACARTE, procedendo a um breve percurso sobre noções de cultura, arte e políticas culturais no século XX tal como dadas a ver neste estudo.

Baseando-se na obra do geógrafo David Harvey, *The Condition of Postmodernity* (1990), Grande remonta aos *Trinta Gloriosos*, período entre o final dos anos

1940 e meados dos anos 1970, época da reconstrução das metrópoles europeias devastadas pela guerra e da reconquista de uma existência cosmopolita urbana. Este seria, supostamente, um período de optimismo político e social assente na transformação dos métodos e formas de produção industrial e no alargamento de hábitos de consumo, trabalho e lazer por parte das populações em crescente urbanização. Retirando ensinamentos metodológicos da própria experiência da guerra — «planeamento táctico, produção em série e rápida distribuição dos bens no território», entre outros —, a Europa do pós-guerra tentaria reerguer o seu abalado projecto de modernidade criando, para tal, mecanismos de regulação estatais e, no seu interior, políticas de gestão das regiões, cidades e instituições (*Ibidem*, 30). Havia, a um tempo só, que evitar a possibilidade de tendências totalitárias como as que haviam originado a guerra e, por outro lado, numa Europa prestes a ser dividida ao meio por uma «cortina de ferro», era necessário refrear a possibilidade de levantamentos sociais de carácter marxista.

O modelo seguido para a reconstrução da Europa (uma articulação entre Estado social e capitalismo filantrópico) através do Plano Marshall, já no contexto da Guerra Fria, foi inspirado no *New Deal* americano lançado por Roosevelt após a Grande Depressão de 1929 nos EUA, e teve o nome de «liberalismo consensual» (*consensus liberalism*), de acordo com Holger Nehring (2004). Entre 1948 e 1951, o Plano Marshall terá investido 14 biliões de dólares em 16 países europeus, sendo a França, a Itália, a Bélgica, o Reino Unido e a Alemanha Ocidental os países a receber maiores apoios. Não obstante as diferenças entre os seus governos, ter-se-á desenvolvido assim uma cultura política comum de base social-democrata, conjugando «estatismo assistencial, gestão económica do tipo *fordista-keynesiano* e o controlo sobre as relações salariais» (*Ibidem*). No mundo dividido ao meio da Guerra Fria, esta nova cultura política europeia teria o seu corolário cultural numa noção de «cultura ocidental» de modelo sociocultural, assim-chamado «americano» ou «capitalista», por contiguidade e oposição a um outro «soviético» ou «comunista».

Estudos recentes de história da Guerra Fria apontam, porém, para a necessidade de entender este processo de uma forma menos dicotómica, recorrendo, para tal, à noção de «ocidentalização» (*westernization*), por contraponto e em complementaridade à noção de «americanização» (*americanization*), ressaltando o carácter não passivo da Europa na criação deste processo e a continuidade que este tem com ideias mais antigas como «Europa», «Cultura», «Cristandade» ou «Civilização». Centrando-se menos nas historiografias dos dois superpoderes (EUA e URSS), e

entendendo a Guerra Fria como uma ordem mundial cujo impacto nos restantes países há ainda que estudar em detalhe descentradamente, a ocidentalização seria então o processo através do qual, entre a década de 1940 (fim da 2.^a Guerra Mundial) e o início da década de 1970 (marcado pela crise do petróleo), «uma comunidade transatlântica de valores, incluindo ordens políticas, sociais e económicas», apareceu e se difundiu massivamente (Nehring 2004, 176). Admitindo o interesse estatal norte-americano no estabelecimento e na manutenção dos fundamentos ideológicos e culturais da referida «comunidade de valores transatlânticos» que caracterizaria as democracias ocidentais, o autor sublinha o papel activo dos países europeus no processo, explicando os modos como tal foi objecto de celebração, recusa, apropriações de sentidos contraditórios e inusitados, negociações várias. Delas fariam parte a própria crença generalizada na «americanização» dos países europeus, bem como a construção de uma auto-imagem da Europa como sendo «passiva» neste processo, construção esta que retira importância não apenas às contestações sociais do imediato pós-guerra como também aos interesses das próprias elites europeias nesta «ocidentalização», assim apresentada como se lhes fosse algo externo, uma «americanização». Longe de ser pacífico, o processo de «ocidentalização» seria conturbado e atravessado por tensões de várias ordens que é necessário abordar nas suas múltiplas dimensões: relação elites-massas; baixa e alta cultura; culturas nacionais e internacionalização, etc. Seria igualmente necessário entendê-lo não como estanque mas como variável ao longo do tempo.

O Plano Marshall ter-se-ia não apenas limitado a ajudar os países europeus devastados mas teria também fomentado o desenvolvimento de um modelo sociocultural, uma forma de «liberalismo consensual» assente num «estilo de vida» de que os conceitos de liberdade de mercado, liberdade de iniciativa e liberdade de expressão individual, aliados ao consumo e ao entendimento positivo da propriedade privada constituiriam (com uma grande margem de intervencionismo estatal a garantir o bom prosseguimento destes objectivos) os principais *leitmotifs*. Nesta conjuntura, as políticas relacionadas com a cultura e com a difusão de uma imagem positiva do «reconstruído e democratizado» mundo ocidental foram adquirindo um peso cada vez maior; e na *Declaração dos Direitos do Homem*, de 1948, a participação activa dos cidadãos na vida cultural passa a ser considerada necessária à dignidade humana.

A experiência do *New Deal*, um misto de intervencionismo protagonizado pelo Estado americano e pelas grandes instituições financeiras e filantrópicas, como, por exemplo, as Fundações Ford, Rockefeller e Carnegie (nas quais a

Gulbenkian se inspirará) em resposta à crise económica de 1929, influenciará também a Europa. Em 1935, o governo de Franklin Roosevelt cria a Works Progress Administration, que desenvolve um programa envolvendo os artistas na requalificação do território. Mas será com a ascensão do fascismo na Europa, e em resposta às noções de «arte degenerada», que a cultura se transformará explicitamente numa arma ideológica no contexto da II Guerra Mundial. Apoiar este tipo de arte equivaleria a lutar contra o obscurantismo fascista e a «ajudar à vitória da vida (criação artística) contra a morte (barbárie nazi)» — muito embora as relações entre os EUA, e os seus industriais e patronos das artes, e a Alemanha nazi entre meados da década de 1930 e o fim da II Guerra sejam bem mais complexas (Grande 2009, 31). Neste contexto, em 1940, o milionário, economista e colecionador Nelson Rockefeller, fundador do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova Iorque, é chamado por Roosevelt a integrar o governo, primeiro no Office for Inter-American Affairs na «América Latina», e mais tarde na Central Intelligence Agency (CIA) na Europa, sendo eleito vice-presidente dos EUA em 1947.

A arte moderna e a paz na Europa

Convocando a tese defendida por Serge Guilbaut em *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Grande sustenta que, ao assentar na relação entre o paternalismo estatal e o filantropismo das elites, a política cultural norte-americana da década de 1950 misturava a «diplomacia anti-germânica (e depois anti-soviética) das agências governamentais e os interesses das grandes corporações capitalistas», fazendo bandeira da «defesa das vanguardas artísticas e da liberdade individual do criador» (Guilbaut *apud* Grande 2009, 31-32). Assim, a cultura moderna ocidental não só não «morreria» com a grande crise que a II Guerra Mundial representava como, para usar a metáfora de Guilbaut, «renasceria» fortalecida noutra lugar, os EUA. É à emigração massiva de artistas e de cientistas da Europa para os EUA que esta mudança de eixo se deve, uma mudança que tem como contrapartida a utilização do saber para o desenvolvimento cada vez maior do «complexo industrial-militar norte-americano», a que Dwight D. Eisenhower aludirá no seu discurso de despedida à nação em 1961 (Eisenhower 1961).

As obras das vanguardas artísticas, já bem conhecidas e apreciadas em Nova Iorque por uma minoria de galeristas e colecionadores, passam então a ser sinal

de liberdade e democracia, o que é reforçado pela chegada aos Estados Unidos de um grande número de artistas, cientistas e pensadores críticos em fuga da Europa. A cosmopolita e internacionalista Arte Moderna deveria personificar a liberdade que se vivia em democracia, em particular a liberdade de expressão, e o *expressionismo abstracto*, corrente pictórica tomada como bandeira enquanto fruto explícito dessa liberdade individual, foi amplamente apoiado pelas políticas culturais norte-americanas do-pós guerra, experimentando uma ampla difusão internacional. Será por via da aquisição de obras de vanguarda (muitas delas fruto da delapidação de colecções de judeus europeus, vendidas ao desbarato a colecionadores e museus norte-americanos), da construção de novos espaços para as expor e da organização de exposições temporárias destas obras, que se difunde nos EUA o hábito de conhecer e acompanhar a arte moderna. A sua divulgação nos novos consumos das emergentes classes médias urbanas (revistas, filmes, publicidade...) terá um efeito considerável, o que coloca o sucesso mediático da Arte Moderna ao lado da máquina de sonhos cinematográfica de Hollywood no que à «ocidentalização» diz respeito. Neste contexto, os museus de Arte Moderna terão efectivamente representado uma mudança de paradigma arquitectónico e institucional, tornando-se excelentes «cartões-de-visita» para a diplomacia norte-americana e os valores do «liberalismo consensual».

A reconstrução europeia do pós-II Guerra Mundial trouxe mudanças de vulto nos paradigmas arquitectónicos e urbanísticos, mudanças que têm que ver com os fundamentos filosóficos em que se baseou e com o modo como os Estados passaram a entender a gestão da cidade e dos seus equipamentos. Deste modo o modernismo, já com cerca de 30 anos, mas com divulgação *mainstream* episódica, emerge como símbolo das aspirações democráticas. E num processo não pacífico e sempre acompanhado de intensos debates no seio dos Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna (CIAM), desenvolver-se-á o chamado «estilo internacional», que será rapidamente conotado com valores democráticos. É no âmbito destes debates que se preconizará a necessidade de se criarem «monumentos úteis», equipamentos colectivos bem inseridos na cidade e na região, onde ajudariam a traçar novos centros e eixos, segundo os preceitos da «Nova Monumentalidade». Um pouco à semelhança do que acontecera nos EUA durante o *New Deal*, quando as grandes obras públicas criaram novos «monumentos» com novos sentidos e utilizações sociais, a reconstrução europeia do pós-II Guerra Mundial reforçará os laços entre «monumento» e «democracia»: um monumento não já entendido como isolado, representante de um poder em particular, ou decorativo,

mas como parte integrante de um sistema. Ao longo da década de 1950, o debate sobre a «monumentalidade moderna» marcará as discussões sobre a criação de novos centros cívicos para as comunidades europeias onde «à criação de uma monumentalidade auto-referenciada se associará também a demarcação de uma nova civilidade» (Grande 2009, 42), constituindo autênticas «catedrais» onde uma cultura democrática se exerce, como então dirá André Malraux.

Se, por um lado, o museu seria o «espaço-tempo preciso onde a consciência histórica dos indivíduos e das sociedades se desdobraria» e, em simultâneo, a expressão sensível dessa mesma consciência; por outro, ao instituir-se mais e mais como laboratório da criação artística moderna, estar-se-ia cada vez mais a cientificar «a partir do próprio interior das leis do visual» (*Ibidem*, 43). Esta lógica laboratorial do museu implicaria a presença da obra de artistas vivos e, no limite, o crescimento infinito das colecções, de modo a abarcar as obras futuras, bem como a possibilidade de o espaço se transformar. Terá sido Le Corbusier a criar, antes ainda da II Guerra Mundial, aquela que descreve como sendo a primeira «máquina» museológica modernista, na qual um percurso horizontal, representante da cronologia positivista sequencial, é ocasionalmente interrompido por elementos como rampas e escadas. Le Corbusier faria inserir esta tipologia de museu em áreas verdes públicas, uma sua característica habitual (Grande 2009, 46). Mas será, todavia, o MoMA, o primeiro museu inteiramente destinado à Arte Moderna no Ocidente e construído em Estilo Internacional, movimento que ajuda a cunhar, que mais popularizará o entendimento do museu como laboratório, imagem que reivindicará no texto do programa de *Art in Our Time*, exposição-manifesto que o inaugura em 1939. Será também o entendimento laboratorial a motivar os seu preceitos expositivos — do famoso «white cube» (como seria mais tarde cunhado), ao isolamento das obras em salas interiores com luz artificial, completamente descontextualizadas e retiradas do quotidiano, à semelhança do público ali recolhido para as observar. Mas se, por um lado, a contemplação das obras era feita em regime laboratorial, por outro, o acesso ao museu, situado em pleno âmago da vida urbana, era facilitado, tornado mais quotidiano e acessível pela presença simples de uma fachada de vidro e um *lobbie*, sem escadarias nem pórticos a transpor. A vida moderna da cidade realizava-se, entre outras coisas, na presença do museu e no contacto dos seus habitantes com o seu espaço.

Ao organizar o museu em departamentos, estrutura próxima de alguns modelos de organização empresarial norte-americanos, o seu primeiro director, o historiador e crítico de arte Alfred H. Barr, lançaria as bases para um programa inovador,

focado na aquisição e divulgação da criação emergente na Europa e nos EUA em áreas como a Arquitectura, o Design Industrial, o Cinema, bem como nas diversas expressões da arte moderna para além das Artes Plásticas. E, na inauguração do MoMA, Roosevelt afirmaria que as condições para o exercício da arte e da democracia são as mesmas, declarando o museu como uma «cidadela de civilização» (*Ibidem*, 50). Três anos depois, em plena guerra, o seu *Board of Trustees* faria equivaler a sua colecção a um símbolo da liberdade de expressão, adjectivando-a como «moderna», «progressiva», «desafiadora», «internacional» e «fomentadora do entendimento entre as nações», tudo coisas que «Hitler odeia».

A partir de 1945, este novo tipo de espacialidade, fruto das experiências europeias das décadas anteriores, mas que encontraria nos EUA do pós-II Guerra Mundial (com o seu fervilhar de artistas e cientistas exilados) as condições propícias à sua concretização, passaria a constituir como que um «arquétipo» em termos de arquitectura da cultura — o «modelo MoMA»: «moderno», «monumental», «despojado» e «desejavelmente democrático» (Grande 2009, 50) e que de ora em diante será «exportado» enquanto símbolo e reconfigurado. É na genealogia destas apropriações e reapropriações da ideia de Museu de Arte Moderna que o CAM da FCG deverá ser inserido, muito embora a sua construção ocorra já num outro período histórico.

Políticas culturais

Também na Europa, após 1945, as políticas culturais se fortalecem. Os modos como a palavra «cultura» é entendida, bem como a nova importância que passa a ter no governo das populações, assume contornos particulares em cada um dos países europeus muito embora com um sentido comum de «liberalismo consensual». Humanistas, crentes na «civilização», e reinterpretando as suas matrizes racionalistas e iluministas, as políticas públicas do pós-II Guerra Mundial demonstrariam uma tendência geral para a acção paternalista do Estado (mas também do filantropismo privado), levando a cabo um renovado exercício «territorial/espacial» do poder, dentro do qual as políticas culturais se inserem.

Na Grã-Bretanha, com a reestruturação do Council for the Encouragement of Music and the Arts (CEMA), sob a direcção do economista John Maynard Keynes a partir de 1942, a cultura passará a estar ao nível dos grandes incentivos

estatais. Keynes propõe a mudança do lema da instituição de «art for the people» para «the best for the most», sublinhando o papel activo das artes no processo de «modernização» do Estado, bem como uma ideia de qualidade antes ausente. Assim, a prática amadorista da arte incentivada na década de 1930 por grémios, sindicatos e associações (e que de um ponto de vista romântico seria genericamente «boa» ou estaria acima de avaliações), passaria, num período de forte desenvolvimento do mercado e do consumismo, como os anos 1940, a ser tornada enquanto assunto de Estado e forma de representação nacional, sujeita a «critérios de qualidade». A esta mudança de lema corresponde uma mudança no entendimento não apenas do que é a arte e de quem a pode fazer, como do seu papel na sociedade e o alcance da sua intervenção. A política cultural de Jonh Maynard Keynes é, assim, pautada pelo mesmo desejo intervencionista que caracteriza o keynesianismo enquanto teoria económica.

Em 1946, o governo trabalhista de Clement Atlee reorganiza o CEMA sob o nome de Arts Council of Great Britain, adquirindo obras para uma colecção pública de arte moderna e possibilitando acesso do «melhor» ao «maior número possível» de pessoas. Esta colecção, em crescimento num esforço de estar a par dos desenvolvimentos das vanguardas dos dois lados do Atlântico e com ampla circulação nacional e internacional, dinamizou museus públicos, galerias e instituições independentes, dando a ver a arte moderna, explicando-a e fazendo-a conhecer, tornando a sua presença parte de um modo de vida moderno¹. E a máxima consagração dos jovens criadores ingleses passou a ser a aquisição pela Arts Council Collection, que assim se erigia enquanto referencial, o que terá, por um lado, chamado a atenção do poder político para a necessidade do apoio à arte contemporânea e, por outro, desenvolvido a contestação ao favorecimento de uma «arte oficial» na base dos posteriores discursos da contracultura dos anos 1960 (*Ibidem*, 34).

Em França, é ao «espírito» da coligação de partidos de esquerda que entre 1936 e 1938 governou o país no Front Populaire que as grandes reformas sociais do pós-Segunda Guerra remontam, «espírito» este que ficaria na memória comum

1 Destas instituições destaca-se o Institute for Contemporary Art (ICA), fundado em Londres, em 1947, pelo anarquista, poeta e crítico Herbert Read (também autor do livro *Educação pela Arte* e membro do já referido Independent Group). As teorias de Herbert Read sobre a importância social da arte e a Educação pela Arte haverão de ter uma influência muito grande na acção de Madalena Perdigão, enquanto directora do ACARTE.

como uma «releitura» dos ideais da Revolução Francesa — *Liberdade, Igualdade, Fraternidade* — com base na popularização da educação artística. Assim, em 1947 é inaugurado com grande simbolismo o Musée Nationale d'Art Moderne, entendido como forma de dar continuidade a um projecto cuja vontade vinha da Exposição Universal de Paris de 1937 e que a ocupação nazi interrompera. Ainda nesta altura é lançado um programa de Educação Popular de que são exemplares os Centres Dramatiques Nationaux, estrategicamente espalhados por diversas regiões francesas: tratava-se de criar redes de difusão da leitura, da cinematografia e da dramaturgia, descentralizando. Deste movimento de descentralização apoiado pelo Estado é também exemplar a criação do Festival de Avignon, em 1947, por Jean Vilar. E se até 1959 a gestão dos assuntos culturais do Estado francês estava sob a tutela do Ministério da Educação, permanecendo assente nas Associations d'Education Populaire, instituições regionais de dinamização juvenil ou estruturas educativas de carácter associativo e amador, estruturadas por programas de «didactismo cultural» e entendidas como indissociáveis da educação (*Ibidem*, 35), em 1959, o Presidente Charles De Gaulle cria o Ministério dos Assuntos Culturais (Ministère des Affaires Culturelles), convidando o escritor e intelectual André Malraux para o tutelar.

A criação deste ministério e a nomeação de Malraux vão representar uma viragem decisiva no modo de o Estado entender a cultura. A nova política de democratização cultural — o acesso à cultura — dispensava toda e qualquer ideia de mediação ou pedagogia: tratava-se não de uma educação cultural mas de uma *mise en présence* da arte, das obras e dos artistas. Malraux «inventa» efectivamente uma política cultural pública na medida em que, a partir de então, o Estado passa a encarar os «assuntos culturais» como veículos fundamentais de modernização da sociedade, fazendo deles uma questão estatal, com administração e recursos próprios. A cultura passa a reflectir o projecto económico e social do gaullismo, fazendo os cidadãos conviverem directamente com a grandeza do passado civilizacional francês, incitando a consciência e a prática da cidadania e, por conseguinte, unificando a nação. Teria, assim, uma utilização política, reafirmando a natureza laica e moderna do Estado e substituindo-se — em práticas, locais, influência simbólica, dispositivos — aos poderes anteriormente representados, entre outros, pela religião. Rejeitar-se-ia o didactismo e o amadorismo para «tornar acessíveis as obras capitais da Humanidade, e, antes de tudo, da França» (Urfulino *apud* Grande 2009, 35). É neste contexto que Malraux implanta equipamentos culturais polivalentes, as Maisons de la Culture, uma rede nacional de, nas suas

palavras, «catedrais modernas» onde qualquer pessoa poderia ter contacto com o património nacional e com a «glória e o espírito da humanidade». Era, no seu entender, essencial fazer a cultura «sair dos museus, das universidades e das academias» para novos espaços construídos propositadamente para a descoberta do «amor pela arte», função que se propunha desenvolver sem incorrer no risco de popularizar, sacralizada que permanecia em torno de obras-primas e de uma abordagem panorâmica e cronológica da História da Arte. Tratava-se, em suma, de generalizar a cultura artística, colocando o público em contacto com as obras (*Ibidem*, 36).

Por sob a aparência pacífica dos «Trinta Gloriosos» e do seu crescimento económico sem precedentes, escondia-se um esforço de construção de um *american way of life* que era, afinal, também um *european way of life*. Uma sociedade conformada, assente num consumo organizado que asseguraria o crescimento infinito da economia, ao mesmo tempo que lançaria o chamado «Terceiro Mundo» na miséria, frequentemente delapidando os recursos naturais do planeta. Aliando a contestação da ordem política à reivindicação existencial, as contraculturas dos anos 1960 preconizavam uma reinvenção do social e do pessoal que passava por uma «crítica da vida quotidiana»; pela reivindicação de um «direito à cidade»; por um entendimento mais lúdico da existência¹; e pela erosão das barreiras de classe que muitas das instituições culturais, longe de terem dissolvido, fomentaram. Em 1966, Pierre Bourdieu e Alain Darbel publicariam *L'Amour de l'art: les musées d'art et leur public*, expondo as limitações da separação entre políticas educacionais e culturais, tais como levadas a cabo por André Malraux, com a sua apologia da fruição passiva da arte (*Ibidem*, 170).

Em França, os acontecimentos do Maio de 1968 haveriam de levar à demissão de De Gaulle e ao fim da «década Malraux» nas políticas culturais, bem como ao reconhecimento das limitações da massificação do consumo cultural na democratização. Disso dá conta um manifesto publicado pelos directores das Casas da Cultura em que se abordava a existência de uma «imensidão humana sem capacidade de aceder àqueles espaços ou mesmo de descodificar os eventos neles programados» (*Ibidem*). As políticas culturais da década seguinte, de que a mais emblemática será a de Jacques Duhamel (1971-1973), centrar-se-ão na «animação» e na procura de formas voluntaristas e festivas de fazer a arte sair à rua, sendo as instituições incentivadas a romper as fronteiras entre «erudito» e «popular», «formal» e «espontâneo», «previsível» e «inesperado», para reproduzir o ima-

¹ Para citar os títulos de duas obras de Henri Lefebvre publicadas na altura (*Ibidem*, 160).

ginário colectivo recente e os seus lugares, entre eles, a «rua». Duhamel alinharia um entendimento da cultura eminentemente didáctico, ausente dos governos anteriores, apostando num programa descentralizador que se iria aliar ao esforço municipalista do Presidente da República Georges Pompidou. Mantendo os equipamentos herdados dos anteriores governos, justapor-lhes-ia os Centres d'Animation Culturelle, quais «pequenas igrejas» ao lado das «grandes catedrais de cultura» já existentes, com uma programação regular, sessões abertas de educação artística e «actividades de sensibilização cultural para adultos, com recurso a novas técnicas audiovisuais, apoiadas na forte popularização dos diferentes *media*» (*Ibidem*, 173).

Em 1977, uma megaestrutura massiva dá corpo ao centro de animação cultural Georges Pompidou (Centre Pompidou), inaugurado em Paris com grande contestação. Descrito pelos arquitectos Renzo Piano e Richard Rogers como um «centro vivo de informação» e construído sobre a praça aberta do Beaubourg, o edifício deveria preconizar «uma espécie de cruzamento entre a Times Square e o British Museum» (*Ibidem*, 201). Nunca anteriormente um equipamento cultural havia sido alvo de semelhante popularidade na Europa, com uma afluência média de 25 mil visitantes/dia. A instituição, que no seu projecto incorporava os debates da década anterior, tornar-se-ia um dos símbolos da «cultura oficial», corporizando uma série de contradições descritas por Jean Baudrillard, em 1981, como *O Efeito Beaubourg*: um esvaziamento da própria cultura que, substituída pela mediatização e espectacularização turística, tornaria irrelevante qualquer conteúdo programático. Projectado como «antimonumento», o Centro Pompidou tornar-se-ia um espectacular símbolo do poder e dos seus paradoxos: pensado como espaço experimental de criação, albergava no seu interior uma colecção construída de forma cronológica; opondo-se a um programa elitista, acolhia o consumo de massas. A publicação de *O Efeito Beaubourg* marcaria o fim do entusiasmo mega-estruturalista, como se por via da crença na abolição de fronteiras entre alta e baixa cultura e no seu «nivelamento único, assente nos mitos do 'didactismo' e da 'animação' cultural — rapidamente aproveitados pelas indústrias da comunicação e do entretenimento — a contracultura ti[vesse] afinal induzido a substituição de uma 'cultura de elites' por um consumo cultural acriticamente participado; isto é, por uma 'cultura de massas' cujas perversidades sabia analisar, mas raramente redireccionar» (Grande 2009, 205). Esta análise, é importante referi-lo, tem em conta o momento histórico da sua produção: o pessimismo do final dos anos 1970, inícios de 1980, com o fim do entusiasmo tecnológico e

financeiro desencadeado pelas crises petrolíferas e o fortalecimento de uma cultura neoliberal e conservadora, na qual estruturas pensadas numa época que lhes é, em muito, radicalmente oposta, não podem senão aparecer como antigas e antiquadas. Em França, como no Reino Unido, a década de 1980 verá este «pessimismo niilista», sinal de um certo «cansaço» em relação à retórica contracultural ou à sua incorporação pelas instituições tanto de mercado, como do Estado, ser transformado numa controversa defesa do liberalismo económico, apoiado na retórica das liberdades individuais. Estas, frequentemente correspondentes à liberdade de consumo erigida em *lifestyles* ou subculturas urbanas, confundem-se não menos frequentemente com um conservadorismo cultural fundado sobre uma reinvenção massificada das tradições e da identidade histórica, situada algures entre a nostalgia e o espectáculo pós-modernos.

Fortemente influenciado pelo Centre Pompidou, é à luz destas discussões (a que a sua construção não é alheia) que o CAM da FCG, mandado construir em 1979 e inaugurado em 1983, deverá ser pensado. Importante é igualmente compreender a relação particular que o Portugal da altura tem com a arte moderna, em particular, e com ideias de modernidade, em geral.

7.

A MATRIZ CULTURAL DO ESTADO NOVO

Embora o Estado Novo não se tenha estabelecido como um Estado-providência à semelhança dos anteriormente descritos, evidencia uma acção paternalista análoga, exercida por meio de uma forte máquina burocrática «reguladora» dos desígnios sociais, económicos e políticos. É no seio desta acção, e tendo em conta a matriz cultural do salazarismo — anticomunista, antiliberal, anti-individualista, assente sobre a glorificação do passado imperial da nação e sobre as certezas de Deus, Pátria e Família — que a «política do espírito», encetada na década de 1930 e que se estende, pelo menos, pelas duas décadas seguintes, deverá ser apreendida. É também no cruzamento da influência das tendências e das figuras de Salazar, Duarte Pacheco e António Ferro que se deverá compreender a política cultural destes primeiros anos do regime, atentando-se para tal aos seus programas de fomento da educação, das artes, da arquitectura e do urbanismo, que se concretizarão na criação de novos equipamentos e acontecimentos culturais (Grande 2009, 70).

Salazar, qual «pai austero e rigoroso», ter-se-ia, na década de 1930, constituído enquanto «o principal instrumento da retórica nacionalista», exaltada em processos autocelebrativos «modernos» como exposições e filmes à medida que novas infraestruturas e equipamentos estatais iam colonizando o território (*Ibidem*, 70). Como na Itália de Mussolini, ou nas emergentes Espanha franquista e Alemanha nazi, e ainda que a matriz salazarista identificasse a vocação do país como rural, a organização do território deveria mostrar o poder do Estado e do estadista. Durante a década de 1930 há intervenções arquitectónicas sistemáticas por encomenda do Estado. Destas, aquelas em que a vocação urbana se torna mais explícita serão as levadas a cabo pelos programas de obras públicas, monumentalização arquitectónica e reabilitação patrimonial de Duarte Pacheco nas suas passagens pelo Governo (1932-36 e 1938-43) e pela presidência da Câmara de Lisboa (1938-43). A arquitectura de encomenda serviria assim para se afirmar o peso e a importância simbólica do Estado Novo, muito embora a imagem que este se esforçava por edificar fosse a de um «país-aldeia», através do modelo da

cidade-jardim e da avenida com moradias, sua variante urbana, modelo que melhor serviria os gostos da burguesia emergente que era o sustentáculo do regime (Duarte Pacheco *apud* João dos Santos *et al.* 1966, 70).

Mas Salazar convidaria, em 1933, António Ferro, jornalista do *Diário de Notícias*, para chefiar o Secretariado de Propaganda Nacional, organismo responsável pela promoção cultural do Estado Novo ao qual caberia a tarefa de «promover o encontro entre um país anacrónico e alguns dos novos ventos da cultura modernista» (*Ibidem*, 71). José-Augusto França descreve os limites deste modernismo, tanto a nível estético (contido, equilibrado, «resolvendo uma revolta que não deveria levar nunca à loucura das formas», no dizer de Salazar), como em relação ao apoio estatal recebido (dado que «o Estado não podia ser mecenas», no dizer também do Presidente do Conselho). Deste modo, um pouco à semelhança do que Duarte Pacheco tentara na arquitectura, também António Ferro procurará ao longo da década de 1930 «atualizar» o país para a Arte Moderna, «simulando» um cosmopolitismo moderno, dentro, é claro, do «indispensável e sofrido equilíbrio». A actividade do Secretariado de Propaganda Nacional abarcou a criação de subsídios, concursos e prémios estatais, como o prémio Amadeo de Souza-Cardoso, sem, porém, contemplar igualmente a reunião ou divulgação pública do espólio do artista; promoveu a arte popular — unindo turismo e a construção de uma nação imaginada por meio de uma etnografia de construção da nação, através de iniciativas como a criação das Marchas de Lisboa ou do Concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal — e a «arte erudita», através de iniciativas como os Salões de Arte Moderna no Palácio Foz.

À medida que a década de 1940 se aproximava, a arquitectura do regime foi evoluindo em direcção ao monumentalismo retórico, de figuração estilizada e temática relacionada com a glorificação do poder imperial do país. Por estes anos, entre a Guerra Civil de Espanha e a Segunda Guerra Mundial, o Estado Novo insistirá no proteccionismo, renunciando a participar em iniciativas culturais internacionalistas, conotadas com a difusão do comunismo na Europa. O exemplo mais acabado desta atitude de crença na auto-suficiência de um presente imperial e colonial baseado num passado mitificado será, sem dúvida, a Exposição do Mundo Português¹. Nesta exposição, na qual muitos intelectuais alinham ao colocarem-se ao serviço da «vanguarda da restauração», encerra-se definitivamente o «ciclo de experimentação estilística» característico, ainda que timidamente, dos anos anteriores, e «estabiliza[-se] definitivamente o vocabulário imposto à obra

¹ Ver a este respeito, por exemplo, o filme *Fantasia Lusitana*, de João Canijo, de 2010.

pública» (*Ibidem*, 74). Por outro lado, ao basear-se essencialmente em eventos efémeros, a «política do espírito» teria tido fraco impacto estrutural na modernização cultural e cosmopolita da sociedade portuguesa.

Finda a guerra, se por um lado o Portugal do pós-1945 é um país que não participa nas negociações diplomáticas públicas e que, por desconfiança de Salazar face à civilização americana, rejeita o primeiro Plano Marshall (1947/48), apenas aceitando o segundo (1949/50); por outro, a posição estratégica da Base das Lajes no Açores interessa à Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN), celebrado em 1948, à qual Portugal adere em 1949. Em 1949/50, Portugal integrará também o primeiro núcleo de fundadores da Organização Europeia de Cooperação Económica (OECE), embrião de uma futura Comunidade Económica Europeia, com o intuito de aceitar o segundo Plano Marshall, e em 1955 o país adere igualmente à Organização das Nações Unidas, depois de a sua candidatura ter sido vetada em 1946. Apesar de todos os conflitos públicos e situações de mal-estar diplomático devido, sobretudo, ao colonialismo e, mais tarde, à Guerra Colonial — e menos ao autoritarismo do regime —, dificilmente se poderá dizer que o Estado Novo está marginalizado. Pelo contrário, a sua sobrevivência por três décadas após o fim da II Guerra Mundial parece apenas compreensível à luz da sua integração no contexto internacional da Guerra Fria, em que fazia claramente parte do bloco anticomunista, bloco este que, não obstante o «liberalismo consensual» em que assentaria, tolerava regimes ditatoriais.

No plano interno, o fim da guerra e das ditaduras das décadas de 1920 e 1930 traz consigo uma vaga de esperança e, com ela, uma politização dos meios culturais. Em 1946, o MUD (Movimento de Unidade Democrática), força de oposição fundada no imediato pós-II Guerra Mundial e que reuniu em seu torno uma série de intelectuais e de opositores do regime, criou as Exposições Gerais de Artes Plásticas na Sociedade Nacional de Belas-Artes, «o salão da oposição política» (Rui Mário Gonçalves *apud* Grande 2009, 76)¹. Em 1944, o SNP muda o

¹ De acordo com João Pinharanda, haveria então nesta altura «três caminhos da arte portuguesa» e todos eles se caracterizariam por se encontrarem em oposição ao regime, o que é emblemático das mudanças na sociedade portuguesa, nomeadamente nas suas elites o tal «povo-pop». São elas: o Neo-realismo, nome dado em Portugal a um certo tipo de realismo socialista sobretudo expresso na pintura (com Júlio Pomar, entre outros) e na literatura (Alves Redol, Manuel da Fonseca, Soeiro Pereira Gomes, entre outros), muitas vezes ligado ao PCP; o Surrealismo, rompendo com o realismo social e com as suas limitações temáticas e formais (Cesariny, António Pedro, António Dacosta); e, por último, o Abstraccionismo, que se anuncia a partir do Porto (Fernando Lanhas), nas Exposições do Grupo de Independentes (*apud* Grande 2009, 77).

nome para Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), dando início a uma retórica do «lúdico» para o povo, ao mesmo tempo que continua a controlar o que é exibido, feito e publicado ao longo da década, por meio da censura prévia. Após 1945 inicia-se igualmente uma grande acção de propaganda feita por meio de folhetos e cartazes enaltecendo iniciativas do Estado, como a acção da Federação Nacional para a Alegria no Trabalho, a difusão do ensino primário, a criação de centros de investigação científica, e a criação de orquestras e de bailados portugueses de que, segundo a retórica dos panfletos, muito aproveitaram os artistas, alguns dos quais agora «inimigos do Estado» (*Ibidem*). Com a derrota dos fascismos, a posição de Ferro, com a sua instrumentalização da arte ao serviço da glorificação do regime (instrumentalização esta cada vez mais centrada na massificação e culto do popular, sem o apoio dos círculos intelectuais e artísticos, nos quais a ideia da liberdade de expressão ganha adeptos), cedo o faz tornar-se uma figura complicada para o regime que, em 1950, o afasta do SNI.

É, portanto, quando no resto da Europa as políticas culturais se reforçam que em Portugal se parecem ir apagando, refugiando-se na censura e em práticas populistas, agora massificadas, entre as quais um certo ordenamento do território que tende a enquadrar o emergente turismo, procurando nesta massificação populista como que a «justificação» da sua existência. De 1950 a 1974, toda a gente estaria de acordo que «a política cultural do governo era má», o que terá desleixado «a necessidade de pensar o que deveria ser uma política cultural correcta» (Gonçalves *apud* Grande 2009, 77). O governo, cuja representação internacional estava agora assegurada pela pertença à OTAN, à ONU e à OECE, precisaria de se esforçar sobretudo na criação de uma imagem do país, e a única tentativa de estruturar uma política cultural pública em Portugal durante o Estado Novo não seria já necessária. Ainda assim — e ainda que de outro modo, até porque em 1961 haveria de eclodir a Guerra Colonial —, esforços haverá nesse sentido que se poderão dizer bastante consequentes, como o Fado que se popularizará, alguns fenómenos de música popular ou o assim chamado «nacional-cançonetismo».

Os anos 1960 e as aberturas de Abril

Como já foi referido, poderá possivelmente dizer-se que, de um ponto de vista cultural e dos costumes, uma série de aberturas e temas «de Abril» se enuncia

logo a partir da década de 1960, antecipando a revolução, período em que várias «urgências» se constituíram enquanto reivindicações, materializando-se em práticas e, por vezes, em instituições. O caminho para a revolução foi assim preparado por uma oposição cultural e social crescentemente consolidada, entre outros, pelos movimentos estudantis que se opunham tanto a um ensino obscurantista, envelhecido e elitista como à participação nas várias frentes da guerra colonial, sendo severamente punidos por isso. Com o colapso do regime, em que a 25 de Abril de 1974, um golpe militar levado a cabo pelo Movimento das Forças Armadas, rapidamente se alargou a uma revolução civil com milhares de pessoas a reivindicarem na rua direitos e liberdades por tanto tempo adiados, inaugurou-se um momento de «reapropriação dos discursos, de abertura à discutibilidade», o tal tempo condensado do PREC (Trindade 2004). Mas o MFA, ao não desmantelar completamente a hierarquia do Estado, «mantido então nas suas estruturas hierárquicas essenciais» e despido apenas das suas «características fascistas: o partido único, a polícia militar, o tribunal plenário, os presos políticos e a censura», terá criado as «condições para uma disputa fratricida pelo seu controlo». Assim, ter-se-ão debatido ao longo do Processo Revolucionário em Curso (PREC) duas concepções sobre a construção do Estado, uma de cariz socialista e reformista, outra de cariz revolucionário, naquilo a que Boaventura de Sousa Santos chamou «dualidade de impotências» (Santos *apud* Grande 2009, 210), defrontando-se até ao golpe militar de 25 de Novembro de 1975, perpetrado pela ala moderada do MFA. E das eleições legislativas de Abril de 1976 nasceria o «embrião de um Estado social de estrutura semipresidencialista e pluripartidária, assente numa única câmara parlamentar, cuja acção política conjugou a manutenção e democratização de muitas instituições, organismos e empresas preexistentes à Revolução».

O 25 de Novembro surtiria o efeito de um «retorno a uma suposta normalidade» num país onde a normalidade tinha sido — por tempo demais — a de um regime repressivo. Assim, quando em 1977 Ana Hatherly realiza a série *Descolagens* o que está em causa é justamente a rapidez com que isso se processa, materializada na sua obra pela sensação evidente de um «arrancar», enquanto possibilidade, um momento particular da história do país, passando a sua compreensão a ser possível no imaginário nacional apenas como «excesso» (Trindade 2004). Ao 25 de Novembro sucederia uma crise económica que ditaria a negociação de um apoio financeiro externo com o FMI, em 1978 e novamente em 1983, fruto da radical transformação do país — fim das receitas das colónias; aumento da despesa pública para habitação social, caixa de previdência, sistema nacional de saúde, acção

social, entre outros aspectos — conjugada com a desvalorização da moeda e a inflação causadas pela crise petrolífera de 1973.

Em 1977, Portugal solicitou a adesão à Comunidade Económica Europeia (CEE) — redefinindo de vez e abruptamente a sua posição geoestratégica, que passa de uma «vocação» colonial e atlântica a uma predisposição continental e europeia, num virar de costas ao mar que corresponderia ao «abraçar» de um novo Império, para usar uma imagem popularizada por Eduardo Lourenço (2000). Este desejo de integração numa macroestrutura económica internacional foi, na segunda metade da década de 1970, alimentado pelas novas tendências liberais presentes na Aliança Democrática (coligação eleitoral que juntou PSD, CDS e monárquicos) que, vencendo as eleições intercalares de 1979 e as legislativas de 1980, contribuiria para distanciar o país da memória e da retórica dos anos revolucionários, desfazendo muitos dos «excessos» então cometidos.

Entre povo e vanguarda

Se durante o PREC a cultura, por um lado, teve utilizações panfletárias, misturando-se política e cultura nos próprios organismos estatais, por outro o clima de euforia e de fim da censura impeliu os artistas a tomarem parte na transformação social em curso. Para João Teixeira Lopes há (pelo menos) duas tendências na cultura da época, uma «de dimensão ora popular ora populista de repúdio pelo elitismo e de consagração da experiência cultural e artística como trabalho e construção colectiva», e uma outra de «aspiração vanguardista, lançando[-se] na voragem da conquista do povo através da arte pública da performance ou do *happening*, por vezes com resultados bastante diferentes do esperado» (Lopes *apud* Grande 2009, 211)¹.

Um exemplo da primeira seria o trabalho da Comissão Dinamizadora Central (CODICE) da 5.^a Divisão do MFA, cuja missão consistia na animação do povo pela cultura no caminho do socialismo. Instalada de Outubro de 1974 a Agosto de 1975 no Palácio Foz (sede simbólica do SNI e do SEIT, ex-serviços de

¹ No que à segunda tendência diz respeito, justiça deverá ser feita ao período que antecede a revolução, fértil já em iniciativas no âmbito do *happening* e da performance, como bem documentam, entre outros o pioneiro estudo de Verónica Metello (2007) ou estudos mais recentes de Cláudia Madeira (2021).

propaganda do Estado Novo), a CODICE, em articulação com a Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos (organismo do Ministério da Comunicação Social), definiu e orientou a informação institucional dos II, IV e V governos provisórios, controlando, tal como fizera Marcelo Caetano no final da ditadura, os principais meios de massificação do consumo cultural — jornais, rádio e televisão pública. Repartindo-se entre operações de descentralização, como as Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica, e as sucessivas alterações à sua acção instigadas pelas constantes alterações de poder político, seria desmantelada por resolução militar no Verão de 1975, não deixando, porém, de perfazer o embrião de um processo de descentralização cultural — «então desejada pela Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos — lançando a semente para a criação de centros culturais autóctones, de escala municipal e gestão formal ou espontânea» e fomentando o debate em torno do conceito de «animação cultural», tendo frequentemente por modelo a política cultural francesa (*Ibidem*, 212).

De Norte a Sul, uma série de artistas terão assim participado em eventos gratuitos em escolas, quartéis, praças e fábricas, não sem que uma série de outros artistas e intelectuais (mais próximos da área socialista) lançassem, logo em 1974, um documento contra o que designavam como o ressurgimento de um «neojdanovismo larvar», num movimento de contestação que se estendeu à relação dos artistas com as instituições culturais e os espaços públicos (Grande 2009, 212). Constituir-se-ia então, o Movimento Democrático dos Artistas Plásticos, formado por 50 artistas ligados à SNBA e representantes de outras instituições, igualmente activas, antes e depois do 25 de Abril, como as Escolas de Belas-Artes, a Cooperativa Árvore, o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), a secção portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e a FCG, na formação da primeira Comissão Nacional Consultiva de Artes Plásticas, criada no âmbito do Ministério da Comunicação Social, organismo que faria contraponto ao dirigismo da 5.^a Divisão do MFA. Eventos colectivos — como a realização simultânea de um grande mural na galeria de Belém, em Lisboa, pelo Movimento Democrático dos Artistas Plásticos, ou a realização do «enterro» do Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto, contra o «tédio» da política museológica do antigo regime (e de onde haveria de surgir o embrião de afirmação de um Centro de Arte Contemporânea naquela cidade), por artistas e intelectuais próximos da Cooperativa Árvore — mesmo que circunstanciais e fruto do contexto, espelham o modo como se partilhavam noções participativas de democratização da cultura, feita por todos. O que pressupunha o estabelecimento de lugares que

fossem além das «Belas-Artes», formando «novos espaços de experimentação interdisciplinar, de encontro de expressões contemporâneas com tradições populares, e de educação pela arte», questões raramente abordadas no país devido à ausência de um ensino artístico estruturado, ou de um Museu ou Centro de Arte Moderna em funcionamento (*Ibidem*, 213-214). Como reacção à eleição do primeiro governo constitucional, surgiria em 1976 um novo manifesto em que o conceito de Belas-Artes era rebatido em nome de um alargamento das expressões e dos suportes artísticos, entendido enquanto gesto de democratização da sociedade¹:

Propomos que se acabe com o isolamento dos artistas entre si e com o seu divórcio do tecido social. [...] Assim entendemos [...] desmistificar o falso conceito que privilegia as chamadas «Belas-Artes» em detrimento de outras actividades «menores» ou «ofícios» [...] Nas Artes Visuais incluímos a pintura, a escultura, o «vídeotape», a gravura, o design, a fotografia, o artesanato, a cenografia, a tapeçaria, a cerâmica, a actividade didáctica... Esta definição ultrapassa o âmbito das chamadas «Artes Plásticas» e é imposta pela necessidade de participação dos artistas num programa de democratização da cultura...

Com a extinção do Ministério da Comunicação Social, a Secretaria de Estado da Cultura passaria para a dependência directa do primeiro-ministro ou de outros ministérios em articulação com as políticas da Educação e da Ciência, o que implicaria a criação de uma tecnocracia própria, afastando as instituições culturais e os artistas dos processos de decisão, «pondo assim cobro a uma lógica participada que percorreria todo o período revolucionário» e remetendo a cultura e o cultural para uma suposta autonomia não isenta de ideologia (*Ibidem* 2009, 214). Mas será com os governos da Aliança Democrática que os propósitos destes organismos, onde até então se encontravam presentes expressões como o «acesso à cultura», a difusão da «animação cultural», o «apoio ao associativismo», a «apologia da criatividade colectiva» ou o «esforço para quebrar a separação entre cultura de elite, cultura de massa e cultura popular», se verão substituídos por invectivas sobre o esforço de «modernização» e a necessária «padronização» dos organismos

1 Dirigido à Direcção-Geral da Acção Cultural presidida por Eduardo Prado Coelho no âmbito da Secretaria de Estado da Cultura (SEC), organismo criado em Agosto de 1975 pelo Ministério da Comunicação Social em substituição da Direcção-Geral de Acção Popular. Este manifesto teve mais de 60 subscritores, entre os quais Ernesto de Sousa, Fernando Pernes ou Helena Almeida (*Couceiro apud Grande* 2009, 214).

estatais seguindo o modelo europeu e pela retórica em torno do reforço das «tradições e raízes» culturais portuguesas. Iniciar-se-ia assim um período em que os esforços da Secretaria de Estado da Cultura se concentrariam no sublinhar mediático do valor do património cultural português face à perspectiva de integração europeia, estando patentes nos programas do governo «objectivos muito ligados à identidade nacional, de procura de um consenso cultural que, tendo por base a liberdade e o pluralismo, permita a melhor identificação de uma «imagem» e de uma «personalidade» culturais portuguesas» (*Ibidem*, 215).

É igualmente entre 1976 e 1983 que uma série de novas práticas se haveriam de consolidar tanto nas instituições públicas como nas privadas. Muito havia para ver, conhecer e dar a ver, tanto de autores e obras anteriormente proibidos pela censura como no reforço da relação com instituições estrangeiras, no sentido de dar a conhecer os criadores portugueses fora de portas ou estrangeiros no país. Este período, e em crescendo até aos anos 80, será igualmente o de uma série de aberturas e exposições ao «novo»: novos hábitos, novas práticas, novos consumos, novas experiências. A própria «arte contemporânea portuguesa» (assumida sobretudo a partir da produção de final da década de 1960) haveria então de ser exibida tanto no estrangeiro como em Portugal, em espaços como os da remodelada Galeria de Arte Moderna de Belém, na Bienal de Artes de Vila Nova de Cerveira, FCG, SNBA ou no recém-criado Centro de Arte Contemporânea do Porto.



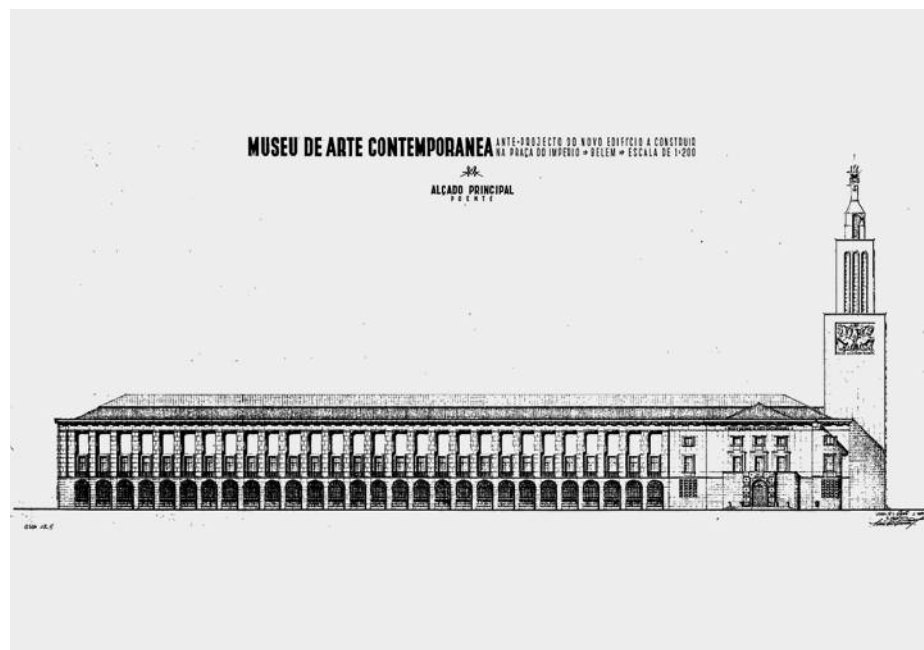
Fachada CAM | FCG – Arquivos Gulbenkian, s.n.

8. PROBLEMÁTICA DA CONSTRUÇÃO DE UM MUSEU DE ARTE MODERNA EM PORTUGAL

Por duas vezes, Lisboa esteve perto de albergar um grande centro cultural, à semelhança dos que se erigiam um pouco por toda a Europa ocidental. Das duas vezes, estas construções, respetivamente na Praça do Império e no Parque Eduardo VII, foram adiadas, não passando da fase de projecto. Ainda assim, os debates arquitectónicos que se travaram em torno da sua construção espelharam bem as tensões que a matriz ideológica do salazarismo colocava à organização do território e da cultura saídas do pós-II Guerra Mundial.

Durante o salazarismo, os museus nacionais de Arte Antiga (MNAA) e de Arte Contemporânea (MNAC), em conivência com o discurso do regime, reforçavam a dicotomia arte antiga/arte contemporânea, equivalendo a primeira a um legado do passado grandioso da nação e a segunda à produção artística do novo regime — almejando ambos, porém, dignificar a sua missão ao albergarem os seus espólios em edifícios «condignos com a política do espírito encetada noutras áreas da cultura e aliada à noção de obra pública» (Grande 2009, 89-90). Ao longo da década de 1940 há dois projectos para a construção de um novo Museu de Arte Contemporânea¹, espelhando e ecoando, cada um à sua maneira, os debates em torno da arte e da cultura modernas no resto do ocidente. O primeiro é fruto do planeamento de Duarte Pacheco para a Praça do Império, uma vez terminada a Exposição do Mundo Português. Situar-se-ia na frente nascente da praça, do lado oposto ao igualmente previsto Museu das Descobertas e Conquistas (naquilo que durante a exposição foi o Pavilhão dos Portugueses no Mundo). Duarte Pacheco queria atribuir o desenho do projecto arquitectónico dos dois edifícios a Cotinelli Telmo, mas acabaria por aceder a que fosse projectado pelo arquitecto responsável pelo projecto dos pavilhões da Exposição do Mundo Português, Cristino da Silva.

¹ Museu este localizado nas antigas instalações do Convento de S. Francisco, ao Chiado, onde ainda hoje se encontra.



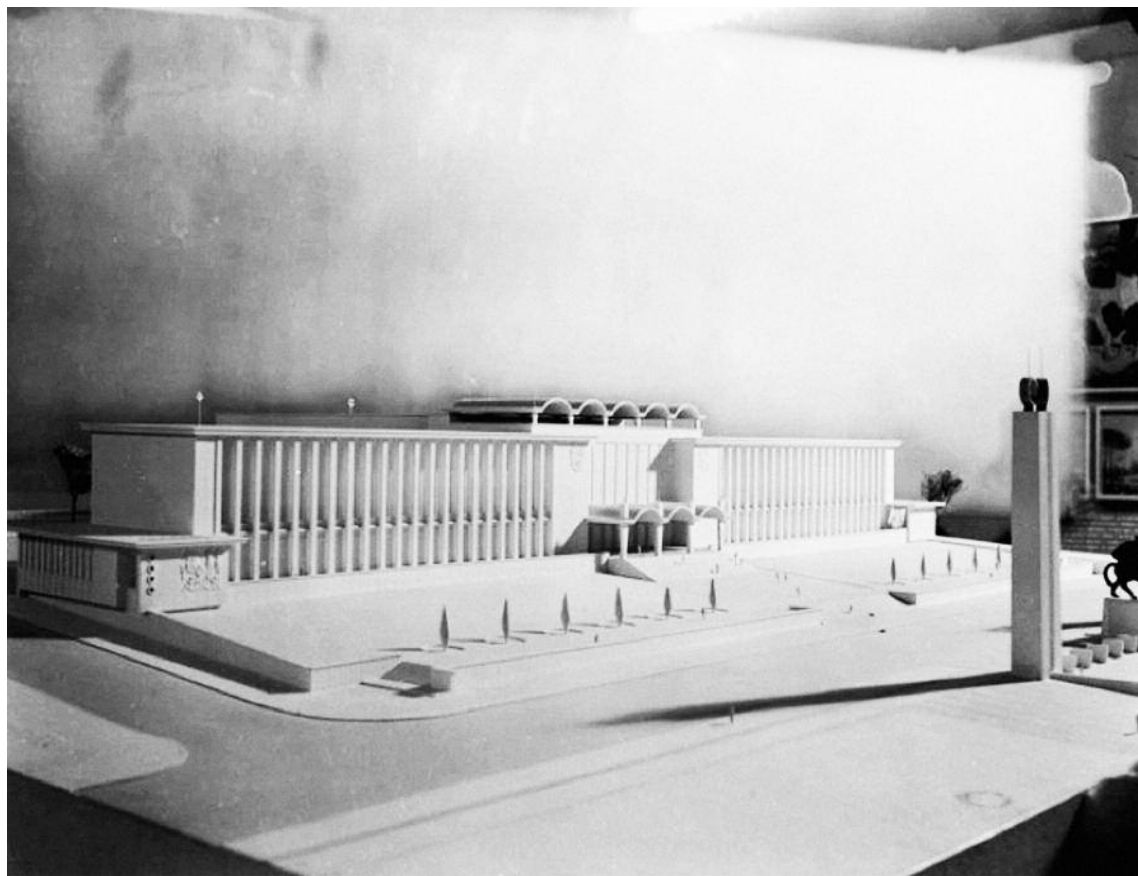
Cristino da Silva, Museu de Arte Contemporânea a construir na Praça do Império, Belém, Lisboa, 1943 (apud Grande 2009, 92-93). Espólio Luís Cristino da Silva | FCG – Biblioteca de Arte e Arquivos.

O programa do Museu fundar-se-ia num relatório escrito por uma comissão que incluiu Cotinelli Telmo, Leal de Faria e Adriano Lopes (à altura director do MNAC), no qual se presente um amplo conhecimento da bibliografia norte-americana sobre o museu moderno. Este relatório, anterior a 1940 (e possivelmente influenciado por uma visita de Cotinelli Telmo à Holanda, em 1935), recomendaria a construção de um museu «festivo, atraente» e não «solene» e «pesado», com uma parede exterior de vidro e divisórias interiores removíveis que permitissem a flexibilidade do espaço (*Ibidem*, 91). Aconselhava também que o edifício espelhasse a época, acusando, para tal, os seus processos modernos de construção. Este projecto nunca chegará a ser concretizado¹. E o seu «programa» é exactamente o oposto do projecto que Cristino da Silva desenvolverá, provavelmente influenciado pela retórica colonial da Exposição do Mundo Português. A preferência por semelhante proposta, em prejuízo de algo de vocação mais cosmopolita e moderna, deve-se provavelmente ao afastamento de António Ferro e à morte de Duarte Pacheco. Alguns anos mais tarde, em 1959, Salazar nomeia o retratista Eduardo Malta para a direcção do MNAC, o que levará ao «desaparecimento» deste espaço dos meios artísticos por várias décadas, dado o carácter extremamente retrógrado das suas ideias².

O segundo destes projectos tem lugar depois da II Guerra Mundial e está directamente relacionado com a personalidade de Keil do Amaral, jovem arquitecto municipal que, após uma viagem aos EUA em 1945, se torna um grande incitador da construção de um centro cultural na cidade de Lisboa. Keil do Amaral terá visitado cerca de 40 museus e auditórios na costa oeste dos EUA e deixa transparecer, no relatório da sua viagem, o entusiasmo por estes equipamentos que, mais do que «depósitos de preciosidades» são «verdadeiros centros de cultura», compreendendo vários espaços como salas com divisões amovíveis, auditórios, bibliotecas de arte

1 Ironicamente, nos anos 90 a construção do Centro Cultural de Belém fará ressurgir «idênticas contradições» (*Ibidem*, 92).

2 Escreve Raquel Henriques da Silva (2012) a respeito desta escolha: «Condenado a uma existência menor, por falta de investimento político, mas também pela resistência à modernidade de sucessivas direcções, o MNAC conhecerá ainda, já no final da década de 1950, um dos raros actos de ingerência política nos museus portugueses. Foi por decisão de Salazar que, num momento-chave de afirmação de uma cultura moderna, a direcção do Museu foi dada a Eduardo Malta, cujas convicções políticas o situavam na extrema-direita do regime. Um sinal quase inacreditável da sua actuação traduz-se no texto de apresentação do catálogo de pintura, assinado pela sua mulher. Datado de 1965, ele proclama um entendimento da contemporaneidade artística que faz renascer o conceito de ‘arte regenerada’ da Alemanha nazi».



Keil do Amaral, estudo para o Palácio da Cidade de Lisboa, 1953 (*apud* Grande 2009, 95-97).
Arquivo Municipal de Lisboa, colecção António Serôdio. PT/AMLSB/ANS000016.

ou serviços educativos, bem como restaurantes e áreas de estar (*Ibidem*, 95). Com este modelo em mente e a preocupação moderna de não construir um edifício isolado mas um «monumento moderno» e bem enquadrado na paisagem, o arquitecto estuda os locais onde tal se poderia construir em Lisboa e chega à conclusão de que haveria três locais possíveis: a beira Tejo¹; o Parque José Maria Eugénio, à Palhavã, também chamado Parque de Santa Gertrudes, onde hoje se encontra o edifício-sede da FCG; e o Parque Eduardo VII, o seu local preferido, para onde desenvolve quatro estudos entre 1947 e 1953.

Imaginado enquanto «Casa da Cultura» ou «Centro Municipal da Cultura» e não «Museu Municipal», nunca se chegará a realizar, e só em 1969 Lisboa terá

¹ Onde hoje está o MAAT — Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia.

um edifício com características análogas, muito embora por iniciativa privada: o complexo-sede e Museu Gulbenkian, no qual Keil do Amaral estará também envolvido. Apenas na década de 1980 seriam renovadas as instalações do MNAA e do MNAC, que acabarão por se manter nos mesmos edifícios, respectivamente o Palácio dos Condes de Alvor, às Janelas Verdes, e o Convento de S. Francisco, ao Chiado (*Ibidem*, 96).

Gulbenkian, *cenário de modernidade*: «ser» um lugar antes de «ter» um lugar

Como aponta Luís Trindade (s.d.) em «Foi a Gulbenkian um Ministério da Cultura?»¹, a FCG começa a sua acção em meados dos anos 1950, num período em que a sociedade portuguesa se altera radicalmente, com o número de alfabetizados a superar o de analfabetos, a vinda para as cidades a aumentar e as classes médias a crescerem. A RTP dá início às suas transmissões em 1957 e, em 1958, durante as Presidenciais a que Humberto Delgado concorre, uma quantidade extraordinária de pessoas afirma querer o fim da ditadura. O Portugal que então aparecia aos olhos de todos não era mais o país «rural e conformado» para o qual Salazar falara nos anos 1930. É num momento em que, como refere, o «maior inimigo» do Estado Novo era o «processo de massificação cultural» do pós-II Guerra Mundial, quando Salazar «mais do que educar os portugueses ou transformá-los» já só «queria atenuar o impacto» das suas representações e dos valores que estas traduziam, que surge a FCG, «fundação privada mas de utilidade pública, internacional mas com sede em Lisboa e regida pelas leis portuguesas». O seu impacto será imenso, e o lugar simbólico que ocupará muito particular.

O conceito de *cenário* proposto por Diana Taylor, tendo como modelo as estampas e representações gráficas dos encontros entre europeus e indígenas no Renascimento, mas também os percursos dos visitantes nos museus onde o encontro entre o visitante e a obra é «encenado», permite compreender melhor este lugar simbólico (Taylor 2003, 53-79). Distinguindo-se do «*set*» tal como enten-

¹ Cortesia do autor.

dido em teatro, o *cenário* (espécie de «guião» projectivo e imagético, pense-se nos cenários especulativos) é reportável a qualquer situação de transferência cultural, correspondendo não apenas ao enquadramento, ao «pano de fundo», mas abarcando igualmente a narrativa que lhe subjaz e o tipo de relações entre as partes que esta pressupõe. Os *cenários*, diz-nos, são portáteis, repetíveis infinitas vezes, e parecem, à partida, atribuir lugares e funções a cada uma das partes em questão — transportando-nos para um exótico «ali» e transferindo o não-nosso para o nosso, traduzindo os sistemas de comunicação do Outro em sistemas de comunicação que dizemos compreender. O *cenário* ajuda a construir não só o objecto que é visto como o sujeito que o vê, produzindo um «nós» e um «eles», bem como as relações que aí terão lugar: a expectativa face ao que é visto, a decepção, a necessidade, face à putativa mudez dos objectos, do esclarecimento dos especialistas, o fervor com que são recebidos.

Vista sob este prisma, a FCG, enquanto espaço institucional, encenaria desde o início um contacto com a modernidade permitida num país onde esta ficaria discursivamente de fora. Antes ainda antes de estar associada ao espaço que lhe haveria de servir de «imagem de marca» (Tostões 2006a), o edifício-sede, à Avenida de Berna, em Lisboa, inaugurado apenas em 1969, convoca logo um *cenário de modernidade* que se faz concreto nos encontros individuais: habitante da aldeia que acede à rede de bibliotecas; artista ou cientista apoiado; lisboeta que nos anos 1960 toma contacto com uma expressão artística de difícil acesso no país; população desfavorecida beneficiária de apoio... e que explica o impacto que a própria menção do nome Gulbenkian traria consigo décadas mais tarde, e ainda hoje. Funcionaria assim como um *cenário de modernidade*, activando um conjunto de expectativas, de lugares e de papéis, resultado quer do contexto do seu aparecimento na sociedade portuguesa dos anos 1950, quer das características muito particulares de que se reveste.

Há na história de Calouste Gulbenkian algo que, sendo real, parece efabulatório: um milionário estrangeiro, da Arménia, país «exótico» com que Portugal tem pouca relação, ligado ao grande negócio do petróleo, enamora-se por Portugal, onde se refugiou, e aí decide sediar a sua Fundação. Eduardo Lourenço, vendo a FCG caída «literalmente dos céus», chega mesmo a nomear o encontro de Azeredo Perdigão com Calouste Gulbenkian e a criação da FCG como um «autêntico de fadas», sendo o encontro entre Azeredo Perdigão e Madalena Biscaia (Perdigão) um «romance dentro do romance» (Lourenço *apud* Teixeira 2014, 26).

E a acção da Fundação, especialmente nos primeiros anos, ficou simbolicamente marcada por esta fábula: a suposta quase aleatoriedade da sua opção em se instalar em Portugal que lhe aumenta o capital simbólico por fazer a sua presença assemelhar-se a uma benesse¹; um carácter de filantropia associado à tradição dos benfeitores privados das artes e à figura de Calouste Gulbenkian em particular; o carácter cosmopolita que encarnou e o seu gosto pelo progresso (num país onde Salazar se orgulharia de não viajar e se declarava antiprogresso); e sobretudo os seus enormes recursos que lhe permitem uma autonomia que dificilmente outra instituição no país poderia ter; e, por último, o próprio facto de não haver em Portugal capacidade e recursos (escolas, professores, cursos) para aquilo que a Fundação podia proporcionar, o que motivou o envio de pessoas para fora e a contratação de especialistas estrangeiros, negligenciando de certa forma o que já existia.

O «vazio que preenche é quase total» e «os seus meios são, por si só, um factor de ruptura estrutural», coisa que «no país orgulhosamente só do salazarismo não podia deixar de ter efeitos subversivos» (Trindade s.d.)². Porque se, como afirma Nuno Grande, a acção cultural da Fundação se aproximou do pensamento de André Malraux e de algumas políticas culturais europeias do pós-II Guerra Mundial, sendo muitas vezes equiparada a um «Estado providência» dentro do Estado Novo, esta acção, justamente ao não ser levada a cabo pelo Estado (a quem, sinónimo de um «nós», competiria ocupar-se do bem comum mas também a quem, como se viu, interessava fazer uma certa «economia» da modernidade), repete precisamente o momento de encontro do «nós» com o «Outro» «moderno» e «estrangeiro» (Trindade s.d.). Interessaria ver então, área por área, o encontro de quem com o quê, para confirmar, como Luís Trindade sugere, na senda de Daniel Melo (2005), se há uma discrepância na forma como as elites urbanas são tratadas e o paternalismo com que o é o povo analfabeto. Trindade refere-se em particular à disparidade entre a acção subversiva do Serviço de Bibliotecas Itinerantes, a mais popular e porventura «mais política» das iniciativas da Fundação — se se tiver em

1 Sobre os possíveis países onde Calouste Gulbenkian pensou em instituir a sua Fundação, ver Grande (2009, 99-109).

2 Para que seja realmente possível ter uma noção destes efeitos, seria necessário não apenas proceder a uma avaliação área a área das esferas que a Fundação apoiou, como ter em conta o lugar discursivo de onde este apoio veio e o tipo de relação preconizado, bem como o que aconteceu depois à área apoiada — este também só analisável em pormenor tendo em conta a área específica.

conta a importância que o analfabetismo teve na manutenção da ordem salazarista —, e o conservadorismo do seu catálogo¹. Mas como este haverá mais exemplos. Em sua opinião, esta «dualidade no tratamento dos seus destinatários» terá traçado «os limites da sua capacidade (e vontade) de subversão», coisa que o autor vê, aliás, como comum ao modo como mais tarde «os poderes políticos que criaram os Ministérios da Cultura» terão entendido a sua «função».

No entanto, e como ressalvam António Sampaio da Nóvoa e Jorge Ramos do Ó, o complexo processo que terá levado à constituição de uma fundação «portuguesa, perpétua, com sede em Lisboa», com uma maioria de administradores de nacionalidade portuguesa, teria deixado «uma *marca* que se revelaria decisiva na sua identidade e no seu modo concreto de actuação. Para defender os interesses nacionais, Azeredo Perdigão usaria como argumento principal a isenção de impostos concedida pela lei portuguesa. Ao fazê-lo, estava a colocar a Fundação perante uma responsabilidade pública e um dever de prestação de contas (Nóvoa e Ramos do Ó 2006, 15-16). Comparando a sua acção com a de outras congéneres internacionais, os autores sustentam que, se é verdade que as Fundações se encontram sempre «numa zona cinzenta entre o público e o privado», seria possível entrever na Fundação Calouste Gulbenkian um claro pendor de serviço público. Tal ficou manifesto tanto nas prioridades e forma de intervenção, muitas vezes aferidas por *inquérito* e recurso a especialistas e consultores, como na imagem que projecta para o exterior pelo cuidado colocado desde muito cedo em explicar aos portugueses a sua actividade através de comunicados à imprensa (ambas características do modo de actuação do ACARTE), fixando como um dos aspectos mais relevantes da sua história «a relação de confiança que estabeleceu e foi man-

¹ A leitura que desta iniciativa fazem António Nóvoa e Jorge Ramos do Ó é emblemática: «A rede de bibliotecas, primeiro itinerantes e depois fixas, iniciada na Primavera de 1958, foi porventura a maior demonstração da força concretizadora da Fundação Calouste Gulbenkian. O seu impacto fez-se sentir em todo o território nacional. Dir-se-á, sem exagero, que foi determinante para a imagem de proximidade que a Fundação conquistou junto dos portugueses. [...] O acesso directo aos livros, a simplicidade dos procedimentos formais (desde a inscrição e identificação dos leitores até à requisição e à devolução das obras), o cumprimento dos itinerários e horários previstos e o regular reabastecimento das estantes formaram a base de uma bem-sucedida e prolongada relação entre a Fundação e os utilizadores das suas bibliotecas itinerantes. [...] A nota mais saliente é a de uma invariável simplicidade de processos, tendo em conta as características das populações, e um extremo cuidado na relação pessoal, orientando mas tendo sempre presente a liberdade de movimentos, a autonomia e o interesse individual de cada utilizador. O imaginário cultural português da segunda metade do século XX está definitivamente povoado pela representação do carro-biblioteca, movimentando-se adentro da paisagem rural ou estacionado numa praça» (Nóvoa e Ó 2007).

tendo com a sociedade portuguesa»¹ (*Ibidem*). Seria, portanto, «nesta articulação entre o estabelecimento de regras, o reconhecimento público e o recurso a um saber especializado, que um 'estilo' próprio da Gulbenkian» se criaria, estilo este que o «esforço de acompanhamento das pessoas, designadamente dos bolseiros, e até a sua integração em actividades da Fundação, ajudaria a solidificar como uma sólida *esfera de influência*» (*Ibidem*).

A sede e o Museu Gulbenkian

O espaço relacional que a Fundação Calouste Gulbenkian ocupou ao longo de tanto tempo haveria de encontrar na construção da sede a «materialização da sua imagem» de modernidade (Tostões 2006a). A construção do edifício-sede da Gulbenkian demorou quase dez anos e nela culminaram muitas das discussões arquitectónicas da época (Grande 2009). Optou-se pelo antigo Parque de Santa Gertrudes, área espaçosa e estratégica no coração de Lisboa, para conciliar harmoniosamente arte e natureza, interesses estruturais de Calouste Gulbenkian. O Parque de Santa Gertrudes era um gigantesco parque criado pelo capitalista Eugénio de Almeida em 1860 onde, em finais dos anos 1950 (quando a Fundação adquiriu os terrenos), funcionava a Feira Popular e em tempos funcionara o Jardim Zoológico. Era, em suma, um local já de vocação pública ao qual os lisboetas estavam habituados a aceder. E onde (a Fundação sabia-o) em alguns anos se situaria um dos principais eixos viários da cidade — a Praça de Espanha. Ali se implementou de raiz uma construção sem paralelo no país, um pólo dinamizador da cidade — um centro cultural de vocação pública internacionalista e cosmopolita, à semelhança de outros seus congéneres europeus e norte-americanos.

¹ A este respeito veja-se também Nóvoa e Ó (2006, 49): «Desde os primeiros tempos que se manifestou a intenção de realizar *inquéritos* que permitissem ajustar a actividade fundacional às necessidades sociais. Para que da acção da Gulbenkian resultasse 'o maior proveito para a colectividade', Azeredo Perdigão recomendou, logo no primeiro relatório do presidente, que se fizesse 'um vasto inquérito junto das entidades oficiais e particulares', mais habilitadas a dar o seu parecer acerca de quais seriam, 'dentro de cada sector da educação, as tarefas e os empreendimentos que, sempre no plano do interesse geral', mais poderiam 'merecer e justificar a nossa atenção e o nosso patrocínio'. Esta preocupação cedo conduziria a Fundação Calouste Gulbenkian a recorrer ao concurso de especialistas, primeiro, a título individual, para elaborarem pareceres sobre determinadas matérias, e mais tarde, num plano colectivo, enquanto membros de conselhos consultivos ou de grupos de reflexão. É certo que estas redes caracterizam o funcionamento de muitas fundações e organizações não-governamentais.»



Sede da Fundação Calouste Gulbenkian aquando da sua abertura, em 1969.
Col. Estúdio Horácio Novais | FCG — Biblioteca de Arte e arquivos.

No seu estilo sóbrio, discreto e funcional mas monumental, que em nada tinha que ver com a monumentalidade de exaltação nacionalista característica do Estado Novo; na atenção dada a cada pormenor da sua construção; na escolha dos materiais; nas linhas simples e despreziosas; na continuidade que tece no parque, onde uma pessoa deve ser capaz de sentir a «bonança no centro do ciclone» (Tostões 2007, 65) — a nova sede, construída «numa época em que «moderno» deixou de ser um estilo para passar a ser um símbolo de cultura e de progresso», funcionará na perfeição como um espaço público, «possibilitando uma «janela» — quase a única — de relação do Portugal salazarista com a cultura internacional» (*Ibidem*). A inauguração do Complexo Gulbenkian, em 1969, já em plena Primavera Marcelista, vem assim confirmar não só o poder da Fundação como a institucionalização de um novo «espaço-tempo»: a existência oficial e permitida de um território de modernidade no país, de encontro aos desejos da população e da promessa do marcelismo.

A imagem da Fundação haveria de ficar para sempre relacionada com a arquitectura: os edifícios e o jardim/a arquitectura e a paisagem. E o que já antes funcionava discursivamente como um *cenário* fez-se corresponder a uma imagem: uma «catedral» onde, de ora em diante, se haveria de contactar com o progresso e a modernidade em Portugal. É neste mesmo complexo que, em 1983, se haveria de inaugurar o primeiro museu de arte moderna do país, inserido num Centro de Arte Moderna, a propósito do qual a Fundação achou por bem criar um Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, o ACARTE. O edifício do CAM compor-se-ia então por dois corpos distintos: o Museu de Arte Moderna, formado por três galerias interligadas; e um espaço de animação cultural pertencente ao ACARTE, dispendo de uma sala polivalente, de uma sala de exposições temporárias, de *ateliers* para actividades artísticas, estendendo-se aos átrios, à cafetaria e ao anfiteatro ao ar livre. Contemplava também o Centro de Arte Infantil, um pavilhão dedicado às crianças, situado perto da entrada sueste do jardim.

«Enfim o CAM veio»

O CAM correspondia a uma vontade já antiga, não apenas de ter um local onde expor as obras de arte entretanto adquiridas pela Fundação, como também de abrir um espaço onde a criação artística contemporânea pudesse ser apresentada, desenvolvida e mesmo estimulada. Os primeiros estudos neste sentido datariam de 1967, mas a diminuição de receitas a partir de 1970 adiaria o projecto por mais de uma década (Grande 2014, 20).

Em 1975, Azeredo Perdigão «assumiria não apenas essa necessidade como contribuiria para o debate em torno da «animação cultural», esgrimido pela contracultura francesa durante a década de 1960, e difundido então na retórica pós-revolucionária portuguesa», recorrendo à imagem das solenes catedrais de cultura ao lado das quais teria chegado a hora de se criarem «igrejas mais pequenas, mais humanas, um sonho à dimensão do homem, em suma, os centros de animação cultural» (Azeredo Perdigão *apud* Grande 2014, 21). Em 1979, a poucos anos do seu 25.º aniversário, a Fundação «deliberou completar o programa das construções do complexo cultural localizado no Parque Calouste Gulbenkian, em Lisboa», construindo o «Centro de Arte Moderna com finalidades de exposição de



Manifestação contra a construção do CAM | FCG — Arquivos Gulbenkian, fotografia de Júlio Almeida.

obras de arte moderna e promoção cultural e educativa nos domínios das artes» (*Ibidem*, 237).

Em 1981, coincidindo com o aniversário dos 25 anos da Fundação, data prevista para a inauguração do referido centro que entretanto levaria ainda mais dois anos a construir, far-se-ia realizar uma grande exposição intitulada «Antevisão do Centro de Arte Moderna», na qual seriam expostas as plantas, os projectos e a colecção de Arte Moderna do Museu (o mais relevante acervo de arte portuguesa do século XX, ainda em construção¹), que assim se fazia anunciar e desejar. Perdigão reafirmará então a intenção de articular a actividade regular do museu com «performances», «instalações» e «happenings» ao vivo, sublinhando o carácter de centro de cultura do novo espaço, albergando para além do museu um «Serviço de Documentação e Investigação», «ateliers para artistas em residência» e um «Pavilhão de Educação pela Arte», numa lógica próxima dos seus congéneres implementados desde a década de 1970. Assim, sublinha Nuno Grande, dez anos depois de inaugurar a sua «catedral», instaurava em seu redor uma «nova igreja». Este centro distanciar-se-ia do modelo MoMA e, em contrapartida, aproximar-se-ia de um «contramodelo híbrido», justapondo a um espaço expositivo polivalente, em hangar, designado por «museu», um centro de animação cultural com auditório para as artes performativas (*Ibidem*). Para o projectar seria convidado Sir Leslie Martin, um dos arquitectos especialistas anteriormente consultados.

¹ A respeito da constituição da colecção com que o museu inaugurará, ver Silva (2014).

A decisão de construir na zona sul do parque desencadeará, no entanto, uma ampla polémica com repercussões na imprensa e múltiplas manifestações encaçadas pelo arquitecto paisagista Gonçalo Ribeiro Telles, um dos construtores do projecto original do Parque Gulbenkian. Para Ribeiro Telles, esta construção, que propunha o encerramento do parque, interromperia o «histórico corredor ecológico de Santa Gertrudes» num momento em que «os grandes investimentos imobiliários se (re)centravam em áreas tradicionais da cidade como o Restelo, o Martim Moniz ou as Amoreiras». Em causa estaria então «a convivência da gestão municipal com operações urbanas ‘concentracionistas’, ‘megalómanas’ e indiferentes aos contornos históricos da ‘ruralidade’ presentes nos espaços e corredores verdes remanescentes da cidade» (Grande 2009, 245). Rui Mário Gonçalves comentará esta polémica sustentando que «a incapacidade ou a falta de vontade em criar museus de arte moderna [seria] revelador[a] do imobilismo da sociedade portuguesa». Em sua opinião, «um museu de arte moderna desempenha[ria] um papel importante, não apenas na informação estética do público, mas também na atitude fomentadora do consciente intervencionismo transformador das sociedades humanas» (Gonçalves *apud* Grande 2014, 238).

Em democracia, menos de uma década depois do 25 de Abril e a poucos anos da entrada para a CEE, a construção deste edifício ecoava finalmente noções alargadas de cultura, que deixava agora de equivaler a «erudita» e, descendo à rua, se estendia institucionalmente às expressões contemporâneas, à cultura *pop*, à arte das vanguardas (numa linha que vinha dos primeiros modernismos até à actualidade), às artes antes ditas menores e a certas práticas etnográficas e transculturais, misturando-se com a «animação cultural». Planeada a uma escala menos monumental do que o edifício-sede; utilizando na sua construção materiais menos nobres (alumínio e não bronze); optando pela criação de espaços abertos, polivalentes e relacionais (como o átrio central, a ala de exposições ou a sala polivalente); a construção do CAM reflectia os debates sobre uma cultura à dimensão humana que balizaram a construção dos equipamentos culturais pós-68: um centro e não um museu.

A arquitectura do CAM aproximava-se do imaginário megaestruturalista da década de 1970 (seria, aliás a primeira «megaestrutura» cultural construída no país), o que perfazia uma solução «desconcertante» para os defensores de soluções mais próximas «dos programas culturais modernistas de desenvolvimento laminar e ambiente introspectivo» (*Ibidem*, 244). O edifício não pretendia «isolar-se ou espraiair-se no Parque Gulbenkian», desejando, ao invés, «integrá-lo ou



Interiores CAM | FCG — Arquivos Gulbenkian, s.n.

prolongá-lo artificialmente», como uma colina habitável, fundindo tecnologia e paisagem, como se torna bem patente no exterior do edifício, onde a cobertura em degraus, como uma colina, prolonga o declive que culmina no lago (*Ibidem*, 244). No seu interior, «a assumida exposição dos sistemas mecânicos, nas colunas dos ascensores e nas *passerelles* técnicas para o ar condicionado e a iluminação artificial», bem como a forte presença das vigas-mestras garantindo um vão transversal livre, evocariam igualmente este imaginário e em particular as naves-hangar do Centro Georges Pompidou, numa altura em que «esta tendência desaparecia do seio da cultura e da prática arquitectónicas europeias» (*Ibidem*, 244).

À sua abertura, em 1983, a nave-hangar, destinada ao designado «museu», exibiria a colecção de arte moderna portuguesa em exposição prolongada; a exposição de arte inglesa, americana e arménia na galeria superior e o restante espólio no piso inferior, vindo esta disposição a ser posteriormente modificada com o início das regulares exposições temporárias (*Ibidem*). Por baixo, na cave, estavam albergadas as reservas, zonas de preparação e restauro e salas de documentação e produção vídeo. Quanto ao que seria o espaço do ACARTE, com 3800 m², neste



Centro Artístico Infantil | FCG – Arquivos Gulbenkian, s.n.
Sala Polivalente | FCG – Arquivos Gulbenkian, Júlio Almeida.

destacava-se, para além de uma cafetaria/restaurante, a galeria de exposições temporárias e o auditório polivalente, com bancada retráctil para 112 lugares, em torno do qual se implementavam ateliês e estúdios de animação para a criação «em residência». O centro articulava-se ainda com os mais de 1000 lugares do auditório ao ar livre, entretanto alterado e integrado no novo complexo.



Anfiteatro ao ar livre | FCG – Arquivos Gulbenkian, s.n.

Equipamento de um ponto de vista espacial e técnico sem precedentes no país, albergando no seu interior uma coleção entendida como representativa da arte moderna portuguesa para cuja constituição se levou então a cabo, a partir de 1979, uma série significativa de novas aquisições escrever-se-á na sua inauguração:

Mais do que uma revisão dos últimos 70 anos das artes plásticas, o CAM vem estabelecer um primeiro conhecimento sobre a arte moderna em Portugal, ou sobre as sucessivas tentativas de afirmação da modernidade¹.

¹ Alexandre Pomar, *Expresso*, 13-8-1983.



Anfiteatro ao ar livre | FCG – Arquivos Gulbenkian, s.n.

Enfim o CAM veio, assim talvez um dia os historiadores futuros destas coisas da cultura portuguesa, e particularmente da sua arte [...] comecem um dia um novo capítulo das suas (e nossas) histórias¹.

Seria, portanto, no cruzamento das interligações entre «a arte moderna e as sucessivas tentativas de afirmação da modernidade» no país, ou da «cultura portuguesa e particularmente da sua arte», que haveria que situar a inauguração deste Centro de Arte Moderna, onde, cerca de um ano depois, o Serviço ACARTE será criado. Enfim. Ei-lo que chega, finalmente, em 1983.

¹ José-Augusto França, *Colóquio Artes*, 3-1983.

PARTE IV

Madalena Perdigão
e o Serviço de Animação,
Criação Artística e Educação
pela Arte (ACARTE)

MADALENA BISCAIA DE AZEREDO PERDIGÃO

Nascida na Figueira da Foz em 1923, a mais velha das três filhas do republicano Severo da Silva Biscaia e de Lídia Bagão da Silva Biscaia terá herdado do pai, ligado a agrupamentos de teatro locais, segundo conta, o gosto pelo teatro, e, da mãe, o interesse pelo piano, que começou a estudar aos 7 anos de idade¹. Ingressando na Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra, licencia-se em Matemática em 1944, com distinção — sendo convidada para professora assistente na Faculdade, ocupação que preterirá pelo Magistério, sendo professora de Matemática por pouco tempo, até tomar a decisão de se dedicar por completo ao piano. Frequenta então o Instituto de Música de Coimbra, onde foi aluna, entre outros, do compositor Fernando Lopes-Graça, concluindo, em 1948, o Curso Superior de Piano no Conservatório Nacional de Lisboa, chegando a apresentar-se em concertos com a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, dirigida pelo maestro Pedro de Freitas Branco (Teixeira 2014, 9).

Dos anos de estudante em Coimbra na década de 1940, inscrita num curso de Ciências e não de Letras, como seria mais comum na escassa população feminina que à época frequentava a universidade, destaca-se a participação na vida cultural, sobretudo musical, da cidade. Membro integrante do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), foi presidente, em Coimbra, do Círculo de Cultura Musical, no qual terá organizado a apresentação de uma ópera, algo que não aconteceria na cidade há 50 anos, leccionado cursos informais de história da música e criado o programa radiofónico «A música e os seus sortilégios», na Emissora Nacional. Foi também presidente da Pró-Arte e a repre-

1 Este capítulo segue de perto, intercalando-o com bibliografia vária, o apurado estudo «Arte e Educação: o percurso de Madalena Perdigão e a sua relevância no panorama cultural Português» (Teixeira 2014). São igualmente de assinalar os artigos de Listopad (2013), Leça (1990), Perdigão (2009) e Branco (1989).

sentante coimbrã de associações sediadas em Lisboa ou no Porto, como o Orpheon Portuense, a Sociedade de Concertos de Lisboa e a Juventude Musical Portuguesa, e pertenceu à lista da Comissão de Propaganda e Organização de Coimbra do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas. Uma vez terminado o curso superior, casou-se com João Farinha, doutorado em Matemática e professor na Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra¹. O pedopsiquiatra Arquimedes da Silva Santos conta em entrevista como conheceu Madalena Perdigão em Coimbra (Vieira 2014c):

Conheço-a desde 1940 e qualquer coisa — de Coimbra. [...] Nós nessa altura juntávamo-nos, amigos, gente interessada por essas coisas culturais e pela Música e pelo Teatro... [...] Havia vários grupos de Coimbra que, por sua vez, tinham ligações comuns. O grupo neo-realista de Coimbra, de que faziam parte o Joaquim Namorado, o João Cochofel, o Carlos de Oliveira, o Feijó, eu... e comprámos a revista *Vértice*, nós os cinco... [...] E então, em 1945, fizemos os primeiros números em casa do João Cochofel, que era a pessoa que amparava estas coisas todas...

E Madalena está ligada a esse grupo?

Ela está e não está, porque este grupo era um grupo politicamente um bocado... Não adianta mais, porque não quero tocar nesse aspecto. O João Farinha era. E era amigo da casa do João Cochofel... Portanto, era daí que nós éramos também amigos do João Farinha, que casou com a Madalena. [...] Esse é o tal outro grupo. Havia o grupo dos neo-realistas que vinham das Artes e assim; e havia um grupo que vinha da Faculdade de Ciências, onde estava o António Júdice, pai do Júdice... que era um matemático, um grande matemático... estava o João Farinha, estava o Denis Jacinto... [...]

Durante os tempos de Coimbra, interessa reter o modo como certa mundividência cultural rapidamente se cruzava, relacionava e traduzia um posicionamento existencial que passava por um cultivo cosmopolita e universalista da cultura e das artes — quando não por um posicionamento claramente político.

¹ João Lopes Farinha (1910-1957) estudou Matemática em Coimbra, cidade onde chegou a ser preso em 1936 por ligação à Federação das Juventudes Comunistas Portuguesas. Em 1950 começou a leccionar na Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra. Faleceu em 1957 em Paris, cidade onde se encontrava a fazer o doutoramento em Ciências Matemáticas ao abrigo de uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian.



Madalena Perdigão e Azeredo Perdigão |
FCG — Arquivos Gulbenkian,
Júlio Almeida.

Num país onde o fim da II Guerra Mundial não trouxera consigo a queda do regime e onde Salazar se esforçava por governar uma nação elogiosamente entendida enquanto «atrasada», insistir no ensino e na prática universalista das artes correspondia frequentemente a um gesto de «criação de mundo». Neste contexto, João Farinha, um dos primeiros bolseiros da recém-criada FCG, parte com a sua mulher para Paris. Madalena Farinha, bolseira do Instituto de Alta Cultura, prossegue os seus estudos de piano na Sorbonne com Marcel Ciampi. Mas o falecimento repentino de João Farinha, em Setembro de 1957, obriga-a a regressar a Portugal.

Já viúva, vem a Lisboa, acompanhada pelo pai, agradecer a oportunidade concedida ao seu marido pela FCG. Azeredo Perdigão ter-lhe-á, nas suas palavras, aconselhado à data «o recurso ao trabalho como meio de ultrapassar a dor», oferecendo-lhe um lugar na recém-criada FCG, onde estaria «tudo por fazer» no âmbito da música. Aceita o convite, mudando-se no ano seguinte para a capital, onde colaborará directamente com o presidente da FCG, sendo responsável pelo conjunto das actividades no âmbito da música, para as quais não havia ainda linhas directrizes ou uma noção de conjunto. Uma questão nervosa num dedo havia-a entretanto obrigado a abandonar uma potencial carreira profissional de pianista. Três anos depois, em Novembro de 1960, casa-se com José de Azeredo Perdigão, dando corpo ao que acabaria por ser, nas palavras de Eduardo Lourenço, o já mencionado

«romance dentro do romance» no «conto de fadas» que é o encontro de Azeredo Perdigão com Calouste Gulbenkian e a criação da FCG em Portugal (Lourenço *apud* Teixeira 2014, 25). O carácter efabulatório que rodeia a narrativa fundadora da Fundação parece estender-se assim à própria criação dos seus serviços.

Numa recém-criada fundação, cujos fins, tal como determinados por Azeredo Perdigão em 1956 nos Estatutos da Fundação, são caritativos, artísticos, educativos e científicos, Madalena Perdigão acabaria por encontrar um lugar de enunciação e de acção de onde prosseguir com a sua actividade no campo cultural. A partir de 1958 dirige o recém-criado Serviço de Música da FCG onde, à medida que ia verificando «lacunas no meio musical português», acabará por proceder à criação da Orquestra Gulbenkian (em 1962), do Coro Gulbenkian (em 1964) e do Grupo Gulbenkian de Bailado, mais tarde Ballet Gulbenkian (em 1965). O Serviço organizará também o Festival Gulbenkian de Música de que se realizarão 13 edições.

Cenários de modernidade, a FCG e o Serviço de Música de Madalena Perdigão vão participar activamente, ao longo dos *longos anos sessenta* portugueses, numa altura em que a penúria generalizada dos anos da guerra dava lugar a alguma abundância material, permitindo «estilos de vida nos quais o conforto e o lazer, mas também a subjectividade e a fruição, detinham um lugar muito importante» (Bebiano 2010, 444), na construção de um, mais ou menos explicitamente politizado «povo *pop*» e, sobretudo, na mundividência cosmopolita sua correspondente. O que será um dos factores a contribuir para as tendências desenvolvimentistas que marcarão o marcelismo, sobretudo em matéria de reformas educativas, com a Reforma Veiga Simão. Isto, não obstante ou apesar da carga repressiva sobre os estudantes que marcará o fim da Primavera marcelista, com o regime a insistir numa Guerra Colonial cada vez mais mortífera.

O Serviço de Música concederá subsídios a escolas de música; atribuirá anualmente bolsas de estudo; organizará actividades para profissionais e professores como os Cursos de Educação e Didáctica Musical ou Cursos de Aperfeiçoamento em Interpretação Musical; e iniciativas de entrada livre para o público em geral, como Cursos de Iniciação à História da Música Europeia ou de introdução à Música Contemporânea, bem como cursos de iniciação para crianças. Importa referir a colaboração deste serviço com o Centro de Investigação Pedagógica [CIP] da FCG, criado em 1962, um ano após a fundação do Instituto Gulbenkian de Ciência [IGC]. Nele ingressará, em 1965, Arquimedes da Silva Santos, incumbido de investigar a psicopedagogia da Educação pela Arte e os

possíveis modos de a colocar em prática. Em paralelo, o Serviço de Música, interessado nos processos pedagógicos de Educação Musical entendidos enquanto parte maior de um conjunto de discussões sobre os modos como a educação e a aprendizagem se processam, ensaiaria novos métodos de didáctica musical, na esteira nomeadamente de Edgar Willems, Chapuis e Carl Orff¹.

A Educação pela Arte e a Educação Artística

Regresse-se à entrevista de Arquimedes da Silva Santos, figura de referência na Educação pela Arte no país.

E, portanto, João Farinha morre e a Dr.^a Madalena...

Sim, mas há uma coisa de que não há dúvida: ela sabia perfeitamente quem eu era [quando começou a trabalhar comigo na Fundação Calouste Gulbenkian e quando depois me chamou para a reforma do Conservatório]. Eu fiquei sempre à margem de tudo, só entrei para o Instituto Politécnico, para o Conservatório, depois desse colóquio. Ela falou com o Veiga Simão, ele conhecia o que eu estava a fazer e pediram-me para eu continuar...

E muitas das pessoas que estavam na Gulbenkian...

Eram de esquerda. Eram quase todos de esquerda, não todos, mas mesmo os que lá estavam que não eram, não eram assim muito queridos do regime.

[...] Assim estou eu no meu serviço [o Centro de Investigação Pedagógica], que não tinha nada a ver com o Serviço de Música [...] Ora bem, como é que nos vamos encontrar? Vamo-nos encontrar porque no ano em que entrei, ou no seguinte, for-

1 A respeito da introdução destes métodos escrevia José Sasportes, em 1965, no *Diário Popular*: «A Fundação Gulbenkian vem promovendo cursos para a preparação nessa tarefa de professores primários. Têm sido organizados cursos segundo os processos didácticos defendidos por Edgar Willems e Carl Orff, divergentes sobre muitos pontos, mas ambos concordes em que antes da aprendizagem de uma qualquer técnica musical urge desenvolver ao máximo as qualidades de percepção sensorial da criança» (Sasportes *apud* Teixeira 2014, 30). Os instrumentos Orff são instrumentos de sala de aula, projectados e adaptados de forma a todas as crianças terem acesso à música. Todos estes instrumentos, com exceção da flauta de bisel, são instrumentos de percussão, simples, baratos e portáteis. O Método Willems é um dos mais importantes métodos de educação musical em todo o mundo. A sua metodologia propõe uma educação musical activa e criadora, seguindo as etapas do desenvolvimento psicológico da criança.

mou-se lá no CIP uma espécie de secção cultural ou educacional idêntica à que existia em Coimbra. Assim, criou-se na Fundação também um curso que foi dirigido pelo professor Delfim Santos [...] e eu, com outros professores, entre os quais o professor Breda Simões que, dentro do CIP, era o director da secção de Psicopedagogia (havia outra secção, dirigida pelo Dr. Rui Grácio) participámos.

Como é que se chamava esse curso?

Era, era o curso de formadores... Eu creio que tinha a intenção de dar uma formação pedagógica¹. A quem? Às professoras que vinham do Serviço de Música dirigido pela Dr.^a Madalena Perdigão, pessoas essas que foram as primeiras que em Portugal introduziram o serviço que era daquele professor de música suíço...

Orff?

Não. Edgar Willems. Mas o método Orff foi introduzido em Portugal através do Serviço de Música da Dr.^a Madalena e por intermédio da grande compositora Maria de Lurdes Martins, que se especializou exactamente nesse método Orff. E este curso do Centro de Investigação Pedagógica foi criado principalmente com a intenção de dar formação às professoras que tinham aprendido esses métodos novos de iniciação musical.

Era então uma experiência pedagógica?

Exactamente. Pedagógica não propriamente na parte da música, mas sim ao nível da Psicologia, da Pedagogia, da Filosofia, da escola da Educação... Enfim, essas ciências que se davam na Faculdade de Letras e que ali eram também dadas por esses professores que tiraram esses cursos na Faculdade de Letras, como eu também tirei em Coimbra. Simplesmente, esses cursos eram para professores de Música, do Serviço de Música; de Artes Plásticas... E alguém de fora que também tivesse esses interesses podia lá matricular-se. Este curso não era só para o Serviço de Música mas era fundamentalmente formado por pessoas de lá. No entanto, podiam-se matricular também outras professoras e professores que quisessem. Ora bem, o que acontece é isto: eu estava lá mas não era professor. Era, portanto, um membro especial da secção de Psicopedagogia e, a uma certa altura, o Dr. Breda Simões, que era o director dessa secção e também era professor, chama-me e diz-me assim: este curso é

¹ Arquimedes da Silva Santos começou por leccionar a disciplina de Psicopedagogia da Expressão Artística num curso de formação das Ciências da Educação, desenvolvido pelo C.I.P. e que se dirigia a monitores dos Serviços da Fundação Calouste Gulbenkian, relacionados com os museus e a área da música.

composto por cadeiras teóricas de introdução a uma consciencialização das professoras no que diz respeito à Música... Por outro lado, quem o frequenta são sobretudo professoras de Música ou de Artes Plásticas, das artes... Mas falta aqui qualquer coisa para haver uma ligação desta parte teórica e educacional com a parte propriamente artística que eles têm e eu não sei o que há-de ser. E então chama-me e pergunta-me se eu podia dar uma cadeira tipo Psicopedagogia da Educação Artística. Ao que eu disse: «Peço desculpa, mas não é possível.» Senti que não tinha capacidade. Mas enfim... conversámos um pouco até que eu disse: «O mais que posso fazer, se bem que não tenha qualquer especialidade nisso — e como desde a minha infância sempre estudei coisas relacionadas com as artes, e as cultivei à minha maneira de amador e com esta minha formação pedagógica — é fazer um período em que vou investigar alguma coisa que possa depois transmitir a essas senhoras. E então aceitei, decidi fazer uma experiência junto dessas senhoras. Era essa, portanto, a minha intenção.

E então disse a essas senhoras o que se estava a passar, a ver se arranjava uma ligação entre a teoria das coisas educacionais e a teoria das coisas práticas, musicais ou artísticas. Disse-lhes: vou estudar, vou procurar, vou pedir livros, vou ver essa coisa, a ver se articulo para depois transmitir. E assim fiz, durante algum tempo, a ver aqui e ali, à minha maneira...

Isso mais ou menos em que altura?

Deve ter sido em 1966, se não me engano. E foi a partir dessa altura que eu me meti nesses assados... Quer dizer, antes estava muito longe de vir à superfície... Fazia com as pessoas amigas, que se interessavam, mas amadoristicamente, a minha profissão era a de médico...

E qual foi a investigação?

A minha investigação foi: primeiro... entre nós, havia muito pouco, [...] não havia esta articulação, mas, como estava numa Fundação que tinha [...] eu comecei a pedir livros de sítios onde eu sabia que essas coisas estavam a ser tratadas, principalmente aonde? No Canadá. Comecei a pedir livros do Canadá, livros que me abriram uma visão nova entre nós [...], e depois misturei cá à minha maneira.

E assim foi: ao fim de um ano, eu que nunca fui professor nem quis ser professor, já tinha material suficiente para articular e até, de certa maneira, para transmitir. Isto com aquelas professoras, que me foram também ajudando, durante um ano. Eu lia-lhes o que ia estudando e elas, por sua vez, faziam perguntas. Ao fim de um ano eu

já tinha a coisa mais ou menos suficientemente articulada. E então passei a fazer parte do corpo docente desse curso. Dava a Psicopedagogia da Expressão Artística, foi o que eu escolhi, porque não era possível Pedagogia da Educação Artística, mas sim Psicopedagogia da Expressão Artística. E isto é importante porque eu era médico de crianças, e o que me interessava era o que se ensinava às crianças e, sobretudo, o que *não* se deve ensinar às crianças. E a maneira como nós *ensinamos* as crianças. Pus-me numa posição contrária, não sei se está a ver... [...]

E qual é o caminho entre esta experiência e a reforma do Conservatório Nacional, já nos anos 1970?

[...] Estas questões relacionadas com a educação e com a arte vêm desde o princípio dos anos 40, 43 talvez, de um professor, filósofo (e acho que era poeta também), Herbert Read. Read publicou um livro, que muito mais tarde veio a ser traduzido em português (mas quando eu vi a tradução portuguesa, já estava farto de o ler em espanhol) e isso começou a despertar em alguns portugueses, entre os quais eu, a importância que a arte tem na educação das crianças. Sabia-se muita coisa da educação... mas vamos impingir na educação da criança aquilo que nós entendemos, não sabendo muitas vezes o que a criança é, o que ela precisa, etc.? Acontece que se cria em Portugal, em 1957, salvo erro, a Associação Portuguesa da Educação para a Arte, que foi presidida pela professora Alice Gomes, que era irmã daquele escritor, Soeiro Pereira Gomes. E havia lá outros professores, entre os quais o João de Freitas Branco, e outros mais. Ora bem, estes por sua vez organizam um congresso, que foi publicado aí à volta de 1965, 1966, exactamente sobre o Ensino Artístico em Portugal, com um prefácio do Delfim Santos e com a colaboração do João dos Santos, do Rui Grácio...

Com a colaboração do Serviço da Gulbenkian?

Não. Isto ainda é antes. Há depois um congresso na Gulbenkian, de que eu vou falar de seguida, em 1971. [...]

A Educação pela Arte, movimento internacional com origem no livro publicado por Herbert Read em 1943, *Education through Art*, defende que a arte deve constituir a base da educação, fomentando o desenvolvimento integral e harmonioso da personalidade. Maria Emília Brederode Santos clarifica a terminologia, explicando que a Educação pela Arte se processa de forma contínua ao longo da vida, do jardim-de-infância ao ensino superior, tendo em conta o desenvolvimento afectivo e emocional, e visa «não a formação de artistas (embora o possa fazer), nem a

formação de novos públicos (embora também tenha esse efeito), nem a facilitação de outras aprendizagens ditas mais académicas (embora o faça também certamente)» (Santos 2013)¹. A autora identifica dois períodos-chave na sua disseminação em Portugal: as décadas de 1950/60, fase da «sementeira»², e de 1970-1980, de «assunção de compromissos oficiais», com a acção da Fundação Calouste Gulbenkian, nos anos 60, «a constituir uma espécie de ponte» entre as duas fases, por intermédio do Centro de Investigação Pedagógica e do Serviço de Música. Em 1971, a 21 e 22 de Abril, realizar-se-á na FCG um colóquio sobre o ensino artístico, após o qual Madalena Perdigão, a convite de Veiga Simão, acabará por dirigir uma Comissão Orientadora para a Reforma do Conservatório Nacional (CORCN), cujos programas curriculares não eram actualizados desde a década de 1930³.

1 Brederode Santos utilizará, para tal, uma definição proposta por Arquimedes da Silva Santos, um entendimento alargado destes termos: «...nunca propusemos qualquer estrita definição [do conceito de Educação pela Arte], antes aceitando uma concepção geral que inter-relacione conceitos vagos e vastos de 'educação' e de 'arte' numa perspectiva de quem considera, sobretudo e para além das palavras, a importância da actividade pedagógica pelas expressões artísticas no desenvolvimento, bio-sócio-psicologicamente, de crianças e adolescentes» (Santos 2008, 14).

2 Diz-nos, ecoando Arquimedes Silva Santos: «Destaquemos o ano de 1956 [...]: é em 1956 que Manuel Maria Calvet de Magalhães é nomeado director da Escola Elemental Técnica Francisco de Arruda. É também em 1956 que é fundado o Centro Infantil Helen Keller, dedicado à educação integrada de crianças cegas e amblíopes, onde se desenvolverá [...] um núcleo de pedagogia activa que será o embrião do Movimento da Escola Moderna em Portugal [...]. E é ainda em 1956 que é fundada a Associação Portuguesa de Educação pela Arte, presidida pela professora Alice Gomes, com pedopsiquiatras como João dos Santos e Arquimedes da Silva Santos, pintores como Almada Negreiros e Nikias Skapinakis, musicólogos como João de Freitas Branco, e... Calvet de Magalhães [...]. Nikias Skapinakis dá-nos conta da existência de 'dois grupos em Lisboa' no 'movimento que se gerou à volta dos conceitos de desenho e pintura livres': o primeiro era formado pela prof. Cecília Menano (escola Avé-Maria e atelier particular), pelo psiquiatra Dr. João dos Santos e ainda pelo professor brasileiro Augusto Rodrigues. O segundo grupo assentava na colaboração de Calvet de Magalhães com a prof. Alice Gomes (Liceu Francês). [...] Em 1957, Nikias Skapinakis, para avaliar e denunciar a situação retrógrada do ensino escolar, organizou um ciclo de conferências, subordinado ao tema 'Educação estética e ensino escolar' [...]. Este congresso deu origem ao livro *Educação Estética e Ensino Escolar*, publicado em 1966 pela Europa-América, com um prefácio de Delfim Santos» (Santos 2013).

3 Segundo Stoer (1983, 793), a «Reforma Veiga Simão» popularizou-se quando este ministro expôs na televisão as linhas gerais da sua reforma, apresentando ao país os documentos relativos à sua proposta de Projecto do Sistema Escolar e Linhas Gerais do Ensino Superior, em 1971. Em Abril de 1973 tornar-se-ia lei. Apresentava as seguintes novidades: «criação da educação pré-escolar oficial; extensão do período de escolaridade obrigatória para 8 anos; extinção do ensino médio especial e criação de institutos politécnicos e outras escolas especializadas de ensino superior; generalização do grau de bacharel», entre outros (Stoer *apud* Teixeira 2014, 47-49). As opiniões dividiam-se: para uns, o seu objectivo consistiria em «quebrar a unidade da oposição», para outros seria um factor de democratização da sociedade portuguesa e melhoramento social (Stoer *apud* Teixeira).

No âmbito das propostas da Comissão Orientadora para a Reforma do Conservatório Nacional (que num primeiro momento se prevê funcionar por três anos em regime de experiência pedagógica, sendo depois implementada), da qual constam personalidades como Constança Capdeville, Luzia Maria Martins, Mário Barradas, João de Freitas Branco ou José Sasportes, serão aumentados os anos curriculares, actualizados os repertórios e introduzidos novos cursos. Segundo António Pinto Ribeiro (*apud* Teixeira 2015, 42) a interpenetração entre o Conservatório Nacional e a FCG atingirá aqui o seu expoente, com atribuição de apoios e cedência de material. Serão também criadas novas escolas, como a Escola Superior de Cinema e a Escola Superior de Educação pela Arte, o que constitui, de certa forma, uma excepção ao regime de experiência no qual a CORCN se propôs funcionar, o que era compreensível tendo em conta a experiência acumulada por mais de uma década de projectos educativos da Fundação Calouste Gulbenkian. Élia Teixeira sumariza as linhas gerais que terão orientado a acção desta comissão (Teixeira 2014, 43-44):

- a) Reformular o ensino do teatro, alterando substancialmente os planos de estudo. Para tal, recorreu-se à ajuda do encenador Peter Brook e de alguns profissionais da sua confiança.
- b) Criar uma verdadeira Escola de Dança, separando-a da Escola de Teatro, da qual até aí era apenas uma secção.
- c) Criar uma Escola Superior de Cinema, que aliasse a transmissão de conhecimentos técnicos a uma vertente mais artística.
- d) Estabelecer linhas gerais para uma reforma no plano de estudos da Escola de Música, cujos programas remontavam já a 1930 e se encontravam bastante desactualizados (Perdigão 1989c, 24).
- e) E, por fim, criação de uma Escola-Piloto (a partir de 1974, designada Escola Superior) de Formação de Professores de Educação pela Arte, integrada no Conservatório Nacional, e que acabou por funcionar cerca de 10 anos.

Tratava-se de um projecto interdisciplinar que passava pela inserção de disciplinas não artísticas a nível preparatório e pela aposta na qualidade do ensino,

para o qual se teriam recrutado novos professores. Em causa estaria algo como a criação de um «Instituto Superior das Artes» englobando as cinco reestruturadas escolas — Teatro, Cinema, Música, Dança e Educação pela Arte — que teriam a antecedê-las duas escolas secundárias, dependendo directamente das outras para disciplinas comuns. Conjugando ensino artístico e ensino geral, o Conservatório Nacional funcionaria como escola preparatória e, a partir dos 14 anos, os cursos de nível secundário estruturar-se-iam já tendo em vista uma perspectiva vocacional, servindo de preparação para entrada nos Institutos Superiores de Artes. A isto justapunha-se a tarefa de formar professores de Educação pela Arte e de Ensino Artístico a nível secundário, segundo sugestão de Arquimedes da Silva Santos (Vieira 2014c):

Ao juntar num mesmo projecto pedagogos e artistas de campos diversos, a Escola Superior de Formação de Professores de Educação pela Arte (ESEA), que funcionou entre 1971 e 1981, terá constituído um dos pontos máximos da experimentação neste campo, muito embora sempre em condições de grande precariedade e instabilidade. Para Brederode Santos, a quem competiria proceder à avaliação do projecto em fase já de extinção, esta escola, criada durante a época de grande transformação que foi a Reforma Veiga Simão e onde se conjugaram décadas de esforços de experimentalismo pedagógico, nunca «se conseguiu integrar no sistema educativo português e, na prática, ninguém sabia onde a inserir»¹ (Santos 2013). Encarada por alguns como carecendo de qualidade pedagógica e artística e, por outros, como experiência pioneira, as dificuldades burocráticas de homologação do grau conferido — ou melhor, o seu desajuste no quadro do sistema educativo que então se desenhava, onde parecia não haver lugar para uma «filosofia» integral não dedicada a fins imediatos como a Educação pela Arte — parecem ter contribuído em muito para ditar o seu encerramento. De acordo com Arquimedes da Silva Santos — para quem a CORCN aspiraria com esta experiência-piloto a incentivar um projecto de Educação pela Arte à escala do país, das creches às escolas superiores, ou pelo menos a aproximar o país deste desígnio —, a ESEA, na sua curta duração, «impulsiona[ndo] uma pedagogia centrada na criança, na sensibilidade e na afectividade» terá, não obstante, exercido «influên-

¹ Segundo Brederode Santos, encarregada por Madalena Perdigão de proceder à avaliação da Escola Superior de Educação pela Arte, esta terá sido a primeira avaliação de uma instituição de ensino superior realizada em Portugal, algo que, mesmo a nível internacional, seria também muito recente (Teixeira 2014, 51). Sobre esta avaliação, ver o livro a que deu origem (Santos 1994).

cia no sistema educativo português»¹ (*Ibidem*, 51). E muito embora em 1974, passados três anos da experiência-piloto, o Projecto de Reforma se encontrasse já feito, quando chegou o 25 de Abril a Comissão Orientadora da Reforma do Conservatório demitiu-se em bloco².

A FCG e a educação: articulações entre o CIP e o Serviço de Música

No estudo que António Nóvoa e Jorge Ramos do Ó empreendem sobre a obra da FCG em matéria de Educação, é sugerido que o programa inicial da Fundação nesta matéria terá sido esboçado «a partir do mapa de objectivos e necessidades traçado pelo Estado autoritário», nomeadamente tendo por base estudos do ministro Carneiro Pacheco, em 1936 (Nóvoa e Ó 2006, 20). Sublinhando a ênfase colocada por Azeredo Perdigão e Ferrer Correia no «educar» em vez de no «instruir», os autores remetem para a análise que Perdigão teria feito das iniciativas legislativas do Estado Novo, nas quais teria notado que «o Governo considerava que não era bastante instruir mas que se tornava também necessário educar», evidência que tinha para si, há muito, o valor de «um verdadeiro postulado».

E, de facto, nos anos 1930 tinham sido criados organismos como a Junta Nacional de Educação ou o Instituto de Alta Cultura, mas também a Mocidade

1 Na sua avaliação da ESEA, Brederode Santos sustenta que esta «teve uma actividade positiva ao nível terapêutico e da educação especial, divulgando a corrente da Terapia pela Arte e da Ludoterapia; ajudou a posicionar os Centros de Actividades de Tempos Livres como complementos criativos das escolas primárias e secundárias; teve um papel de relevo na animação cultural de associações recreativas, clubes de jovens e colónias de férias, introduzindo actividades artísticas e formando os monitores; forneceu apoio aos Serviços Educativos de museus e bibliotecas; contribuiu para alargar a formação artística e pedagógica de alunos de escolas artísticas e de grupos artísticos especializados; e, por fim, ajudou a promover e divulgar os princípios e práticas da Educação pela Arte, através de artigos, livros, participação em colóquios, programas de rádio e televisão, etc.» (Brederode Santos *apud* Teixeira 2014, 50-51). Em 2014, Maria Emília Brederode Santos afirmaria que muito embora na sua qualidade de avaliadora não pudesse expressar tão afirmativamente a sua opinião, hoje em dia pensa que «era uma escola fantástica, que foi morta por questões administrativas» (Brederode Santos *apud* Teixeira 2014, 50).

2 Conta José Sasportes a este respeito: «Em todas as escolas foram demitidas as direcções, com excepção da Escola do Conservatório. Mas nós [Comissão de Reforma] demitimo-nos todos» (José Sasportes *apud* Teixeira 2014, 51).

Portuguesa, que abrangia a totalidade da juventude, ou a Obra das Mães pela Educação Nacional, que colocaria a educação pré-escolar fundamentalmente a cargo das mulheres, na esfera doméstica. Seria então no entorno legislativo salazarista de meados da década de 1930 que Azeredo Perdigão vislumbraria a «plani-ficação de uma obra educativa» que, a ser realizada «em profundidade e com as indispensáveis adaptações», determinaria «uma larga transformação da nossa mentalidade e uma sensível elevação do nível da nossa cultura» (*Ibidem*, 21-22). O que não terá impedido a FCG de «reivindicar explicitamente, e desde os primeiros anos da sua existência, uma posição de grande autonomia e independência», não se resignando com ser, «como alguns pretenderiam, um mero instrumento de distribuição de subsídios superiormente controlada» (*Ibidem*).

Com consciência de que seria impossível lançar programas que não colhessem pelo menos o consentimento dos responsáveis governativos, sobretudo quando se tratava de acções necessariamente levadas a cabo com o Ministério da Educação e as suas escolas, a FCG trabalhará em articulação com organismos privados, sobretudo em matérias experimentais, como as artes, cujo ensino não era incentivado nas escolas públicas. Colocando a tónica no *ser* mais do que no *saber*, e dedicando por isso grande atenção às actividades extra-escolares (do teatro à leitura, aos jornais e revistas, e às artes plásticas), o programa de intervenção da FCG no âmbito da educação acabará, segundo estes autores, por se estruturar em torno de três eixos principais: «(i) a atribuição de bolsas de estudo; (ii) o apoio a actividades circum-escolares; e (iii) a instalação e manutenção de uma rede de bibliotecas itinerantes e fixas».

Tal não impedirá, porém, que empreenda iniciativas experimentais, «umas de resultados comprovados, outras não», como a criação do CIP (Perdigão *apud* Teixeira, 22). A criação deste centro deverá ser entendida à luz da falta de espaço que os centros de investigação tinham para se desenvolverem nas universidades — que levará a FCG a lançar um programa de apoio à investigação científica capaz de concorrer para a modernização da sociedade, produzindo conhecimento fundamentado passível de instigar posteriores decisões institucionais, em particular no âmbito das Ciências Sociais. Fruto de uma ideia que começa a germinar justamente em 1960, com a autonomização do sector da Ciência face ao da Educação, em causa estaria um debate sobre «o papel das Universidades e da Fundação enquanto entidades de acolhimento dos centros de investigação» (*Ibidem*, 72), debate que ainda hoje anima a sociedade portuguesa, e que por esta altura se viria a materializar na criação do Centro de Estudos de Biologia (1962) e na criação do

CIP (1963), com Delfim Santos como director e Manuel Breda Simões como director-adjunto. Este estruturou-se em dois serviços: o Serviço de Psicopedagogia, Psicologia e Orientação Vocacional e o Serviço de Pedagogia, Didáctica e Educação Permanente. Em jeito de balanço geral dos 16 anos de actividade deste centro, António Nóvoa e Jorge Ramos do Ó dirão que a sua existência atribulada lhe terá limitado o alcance, no início por falta de meios e, mais tarde, por sobreposição com a expansão da pedagogia no âmbito das próprias universidades¹.

Há assim uma história da Educação pela Arte em Portugal, feita de encontros, debates, leituras, colóquios e publicações mas, acima de tudo, resultado de experiências pedagógicas concretas e da reflexão posterior sobre elas que, em 1984, convergirá no ACARTE e atravessa toda a sua acção, embora com expressão mais óbvia no Centro de Arte Infantil que, dispondo de um pavilhão próprio, não se esgotará nele. É uma história que se poderia fazer remontar à gradual formação do «povo *pop*», sofrendo uma aceleração considerável durante o marcelismo com a reforma Veiga Simão na qual, pela primeira vez desde de há muito, se parecia atribuir uma «surpreendente» importância à educação das massas, até então fortemente analfabetas num país onde a Igreja Católica detinha ainda um forte ascendente em matéria de ensino (Stoer 1983, 794), e onde a «produção e distribuição de bens simbólicos tidos como passíveis de substituir os económicos», campo onde o sistema de ensino se revelava como central, seria essencial para a própria resolução social de tensões e crises cada vez mais difíceis de ignorar (*Ibidem*). O sublinhar da importância da educação das massas e da democratização do ensino, mesmo que um ensino para formar trabalhadores para as novas e emergentes classes do sector terciário, acabou por influenciar inevitavelmente as formas de luta popular democrática.

1 Dizem a este respeito: «Que balanço fazer da actividade do C.I.P.? Parece-nos justo assinalar que a ideia original do Centro era muito interessante, integrando-se num processo de mudança do próprio sistema educativo português. A concretização de uma escolaridade obrigatória de quatro anos para os dois sexos, o lançamento da Telescola, a criação do Ciclo Preparatório e os trabalhos de discussão do Estatuto da Educação Nacional coincidiram, no tempo, com os primeiros anos do C.I.P. e anunciavam um conjunto de mudanças de grande alcance que viriam a ter lugar, essencialmente, na década de setenta. Era evidente, para todos, a importância de construir um conhecimento especializado que pudesse reflectir sobre estes processos e avaliá-los. É justo também reconhecer que o C.I.P. teve investigadores e colaboradores de grande qualidade, que deixaram trabalhos de referência nos seus domínios de especialidade. Mas, num balanço global, resulta evidente que este projecto ficou bastante aquém das expectativas iniciais. Nos primeiros anos, a falta de meios e a indecisão interna no seio da Fundação dificultaram a sua acção; nos últimos anos, a realidade do país e a expansão da Pedagogia nas universidades provocaram hesitações que não foi possível ultrapassar» (Nóvoa e Ó 2006, 77).

E as experimentações que nalguns campos aqui culminarão, como a Educação pela Arte, revestir-se-iam não apenas de um potencial emancipatório como, por vezes, de um radicalismo dificilmente compreensível à luz de um olhar contemporâneo. Com a Educação pela Arte estava em causa, não a criação de artistas nem a animação dos tempos livres (que hoje imputaríamos aos ATL, às Actividades Extra-Curriculares e aos Serviços Educativos), mas o desenvolver da imaginação e das capacidades sensoriais, interpretativas e críticas, sem relação directa com a criação de mais valias institucionais ou aumento de públicos, uma lógica de empregabilidade ou de capital simbólico. Tão-pouco a projectar eventuais capitalizações futuras, ao estilo da lógica do empreendedorismo, em que cada actividade acessória é vista como passível de se tornar em potência na próxima *startup*. Em suma, não se tratava de capitalizar a vontade, o desejo ou o entusiasmo, subsumindo-o à sua eventual rentabilidade, nem de entender as artes como um complemento ou acessório a uma educação focada na empregabilidade, mas de uma concepção integrada e integral onde se compreendiam as várias expressões e linguagens como passíveis de produzirem conhecimento, de criarem mundo.

«Que Gulbenkian temos, que Gulbenkian queremos?»

No auge do período revolucionário, em 1975, a Fundação Calouste Gulbenkian é objecto de uma polémica que teria no dossier «Que Gulbenkian queremos, que Gulbenkian temos?»¹, que se prolonga por três números do caderno *Artes, Letras e Ciências* do *Expresso*, dirigido por Helena Vaz da Silva, um dos seus pontos altos em termos de discussão pública². Numa controvérsia que terá Mário Vieira de Carvalho como um dos principais intervenientes, em causa estará a direcção

1 Mário Vieira de Carvalho, Jorge Peixinho, Joel Serrão, José-Augusto França, José Blanco, António Ferrer Correia e Vítor Sá Machado, os dois últimos, na altura, administradores da FCG, e os próprios José de Azeredo Perdigão e Madalena Perdigão, deram o seu depoimento nestas páginas («Que Gulbenkian temos? Que Gulbenkian queremos?», in *Expresso*, 8 de Março de 1975). É de notar que, segundo Vargas, nas últimas décadas, com excepção de alguns artigos publicados por Augusto M. Seabra nos jornais *Expresso* e *Público*, «qualquer tipo de debate ou contestação sobre as orientações do Serviço de Música da Gulbenkian quase desapareceu dos jornais», não se verificando praticamente nenhuns estudos ou balanços sobre a sua actuação (Vargas 2011, 408-409). Excepção feita à extinção do Ballet Gulbenkian, em 2005.

2 *Expresso, Suplemento Artes, Letras e Ciências*, 3-1975.

autocrática de Azeredo Perdigão e os compromissos com o regime (os administradores fascistas que integravam a direcção desse Estado dentro do Estado de Salazar e Caetano), naquele a que se chamou «um ‘colossal vício estrutural’, ou seja, a dupla natureza de uma fundação que, ao mesmo tempo, distribuía subsídios e geria as suas próprias iniciativas» (Pomar 2015), que assim se interrelacionariam, formando elites estreitas e círculos de influência. De acordo com a leitura que Alexandre Pomar faz desta polémica, existiria então a expectativa de que, em articulação com o recém-formado Estado, se procedesse a uma maior redistribuição de fundos, tendo «a nacionalização como meta mais ou menos explícita» (*Ibidem*).

Mas mais do que entrar agora em pormenores sobre a natureza da polémica *em si*, é para o título do *dossier* que se chama a atenção. Não só a FCG aparece como algo que se tem: «Que Gulbenkian temos?», como seria passível de ser modificada mediante acção colectiva: «Que Gulbenkian queremos?». O uso do plural para falar da sua actividade aparece aos olhos de hoje como desconcertante — a menos que se entenda a acção instituinte da FCG como passível de ser abordada como *comum*. Ou seja, em 1974 a Fundação Calouste Gulbenkian era já vista como *de todos*, o que não estará muito longe do que em 2006 defenderão António Nóvoa e Jorge Ramos do Ó quando sustentam que «a Fundação mudou o país. Mas, ao mesmo tempo, o país mudou a Fundação. [...] Nenhum de nós consegue imaginar Portugal sem a *sua* Fundação» (Nóvoa e Ó 2007)

— Como desenvolver um vocabulário que pudesse abordar a especificidade das maneiras através das quais algo se torna constitutivamente *comum*?

— E quais as formas de garantir a sua transmissão enquanto tal?

A discussão, e mesmo a construção de um léxico, para pensar o «comum» e, em particular, o «comum» na cultura, encontra-se actualmente em curso, acreditando-se que um olhar sobre o passado, tendo como lente não o público nem o privado mas o «comum», poderá, quem sabe, contribuir para esta discussão. Neste sentido, uma análise ao «itinerário cultural» por via do qual a Gulbenkian *cenário de modernidade* passa a ser uma Fundação que é *nostra* seria possivelmente elucidativa.

Antecipando a greve com ocupação, a que se segue a criação de um conselho de trabalhadores, em Novembro de 74, «que se propunha trabalhar criticamente com a Administração em todas as suas tarefas, nomeadamente na programação da Fundação» (Dionísio 1993, 188), Madalena Perdigão apresentará a sua demissão a 30 de Setembro de 1974, depois de ter sido alvo de acusações de: 1) elitismo e

centralismo na programação, que se destinaria a uma minoria lisboeta; 2) «imperialismo cultural» face aos outros agrupamentos existentes (impossibilitados em meios e recursos de concorrer com a Fundação tanto em agrupamentos próprios quanto na organização de concertos); 3) apoiar a produção estrangeira em detrimento da nacional; 4) pagar *cachets* mais elevados aos músicos não portugueses; e, por último, 5) a Fundação de se ter transformado numa empresa, não se encontrando já ao serviço público — acusações que contestará referindo: a) o importante papel de descentralização levado a cabo pelo seu serviço — como as actuações do Ballet Gulbenkian ou da Orquestra em espaços diversos pelo país; b) o apoio aos conservatórios; c) os muitos cursos de iniciação musical realizados pelo país; d) a política de acesso aos espectáculos a preços reduzidos que o seu serviço promoveria; e e) o peso que o edifício da Avenida de Berna teria na actividade da FCG.

Eduarda Dionísio retrata o episódio recorrendo à leitura de um folheto então distribuído pelos trabalhadores à população¹ registando que as actividades revelam mudanças nas opções habituais, referindo, a par das regulares atribuições de bolsas e subsídios, a atribuição de 465 contos em subsídios a 21 bandas e à Federação Nacional de Colectividades de Cultura e Recreio; a realização de concertos e espectáculos de bailado na Robbialac, na Lever, na Lisnave e noutras grandes fábricas; a implementação de um plano de descentralização musical em meia centena de localidades onde a FCG procurou «interessar directamente» estabelecimentos de ensino, sociedades culturais e recreativas, quartéis; e a distribuição de 2454 contos por instituições diversas (entre as quais, várias comissões de moradores, a Cooperativa Árvore, o Movimento da Escola Moderna) para «prossecação de programas de promoção principalmente através do cinema, da alfabetização e pós-alfabetização de adultos e do livro» (Dionísio 1993, 191).

Numa época de conturbadas mudanças tratava-se de, por um lado, garantir urgentemente direitos «já conquistados por outras democracias», como justiça salarial,

1 «Em Fevereiro de 1975, num folheto distribuído à população, os trabalhadores da Gulbenkian dão conta de que dois administradores haviam já sido afastados, de que novas obras tinham sido adquiridas para as 170 bibliotecas fixas e 61 itinerantes (marxismo, literatura portuguesa que nelas não figuravam), de que já um outro funcionamento e uma outra política de espectáculos na Orquestra, no Coro e no grupo de Bailado (onde em Agosto se fazem novas admissões), passando a privilegiar as actuações no país, em colectividades na província e a participação intensiva nas campanhas do MFA. Consideram, no entanto, que nada está ainda fundamentalmente transformado e que ‘a fundação tem possibilidades de traçar neste momento uma acção pioneira e qualitativamente superior no campo da dinamização cultural’ (uma vez que é detentora de um capital de 500 mil contos). Informam que a sua luta é ‘contra a cultura de minorias a que só elas têm acesso’ e que do seu programa faz parte ‘acabar com o tráfego de influências na política de subsídios e reduzir o ordenado máximo a cinco vezes o ordenado mínimo’ (ou seja, fazê-lo descer de 60 mil escudos para 21 mil)» (Dionísio 1993).

habitação, escolaridade, saúde pública, e, por outro, «inculcar na nova sociedade, que emergia da Revolução, os direitos que tinham sido apanágio do discurso contra-cultural da década de 60 — como o direito à opinião livre e incondicional, à fruição generalizada e descentralizada da cultura e do lazer, à liberdade sexual ou à igualdade de oportunidades entre géneros (que em Portugal se cruzaria com o direito ao divórcio, só então consagrado)» (Grande 2009, 207). Assim, «gerações de direitos cívicos, cuja incubação se fizera, historicamente, em circunstâncias tantas vezes antagónicas — a primeira, pela acção dos Estados-providência europeus; a segunda, pela voz dos movimentos cívicos inconformistas, tantas vezes em contraciclo com essas políticas paternalistas» pareciam coincidir, entrando em «curto-circuito» (Santos 1994).

De algumas das «opções diferentes das habituais» que Eduarda Dionísio retira do relatório da Fundação destacam-se o apoio às Bandas ou à Confederação Nacional das Colectividades de Cultura e Recreio, organizações que terão mais tarde presença assídua na programação do ACARTE entre 1984 e 1989, o que parece indiciar que a programação deste serviço terá, porventura, incorporado algumas das críticas tecidas à acção do Serviço de Música da Fundação no âmbito da polémica de 1974/75.

Em 1978, resultado, entre outros, do seu trabalho no âmbito da CORCN, Madalena Perdigão foi convidada pelo ministro da Educação socialista, Mário Sottomayor Cardia, a dirigir o gabinete de Ensino Artístico do Ministério da Educação, função que desempenhou até 1984. Criará uma comissão com o intuito de elaborar um Plano Nacional de Educação Artística [PNEA] em que, segundo Arquimedes da Silva Santos, pela primeira vez os conceitos de Educação pela Arte e Educação para a Arte terão sido oficiosamente usados no país. Perdigão, para quem se afigura fulcral integrar a educação artística no sistema educativo geral, distingue três abordagens no interior do conceito de educação artística: educação pela arte/arte na educação/e educação para a arte. A primeira relacionada com o desenvolvimento da personalidade por meio da expressão artística; a segunda com a utilização da arte como instrumento pedagógico, desenvolvendo uma cultura artística; e a terceira com a formação de artistas e a preparação para o exercício da arte como objectivo (Teixeira 2014, 62). Tratava-se de fomentar uma Educação pela Arte generalizada, do jardim-escola ao Ensino Superior, e de reconhecer o ensino artístico como especialização superior, possibilitando assim uma mais justa e informada opção caso se optasse pela via do Ensino Artístico — ou seja, de formar homens e mulheres, antes mesmo de formar artistas, estimulando imaginação, sensibilidade e espírito crítico, em vez de apenas transmitir conhecimentos e técnicas memorizáveis. Nisto propunha-se uma especial atenção à figura dos agentes educativos e aos educadores pela arte em par-

ticular, sendo que todos os professores deveriam ser dotados de uma formação psicopedagógica que os habilitasse a desempenhar semelhante função. Mas também a relação com a comunidade local se assumia como preocupação central do projecto que insistia em ter uma vocação regional, considerando estrutural que o ensino se mantivesse ligado às especificidades socioculturais da comunidade local¹.

Como Arquimedes da Silva Santos revelaria, o grupo que elaborou este plano tinha consciência do quão difícil seria que um plano deste género fosse aceite e posto em prática, num país onde, à excepção de alguns estabelecimentos particulares, as expressões artísticas eram praticamente inexistentes. O PNEA nunca chegou a ser aprovado, e Madalena Perdigão deixará o Ministério da Educação em 1984, sem ver nenhuma das suas propostas implementadas. No entanto, algumas «sementes de ideias» contidas no Plano terão resistido, vindo mais tarde a integrar outros projectos educativos. Em 1986 seria aprovada a Lei de Bases do Sistema Educativo (Lei n.º 46/86, de 14 de Outubro) em alguns pontos coincidente com certos desígnios do PNEA². Asseverava-se, igualmente, a publicação de um decreto-lei relativo à Educação Artística para o ano seguinte, mas que apenas viria a ser publicado já em 1990, sem nenhuma menção ao trabalho anteriormente levado a cabo pelo grupo do PNEA, nem ao movimento desencadeado pela CORCN, e na qual se reiteraria que as práticas de Educação Artística no país eram ainda insuficientes, sobretudo se comparadas com a restante CEE.

«Em que acreditamos»

Em 1984, Madalena Perdigão — que, em 1983, a convite do então ministro da Cultura e Coordenação Científica, Francisco Lucas Pires, havia regressado à

1 O PNEA assentará inicialmente em três linhas de força: 1) reconhecimento do estatuto universitário ao ensino artístico pós-secundário; 2) aplicação do princípio da regionalização ao terminal do ensino secundário e ao ensino terciário, designadamente não universitário; e 3) adopção da Educação pela Arte no sistema educativo português (Perdigão *apud* Teixeira 2015, 63).

2 Como, por exemplo, na definição de um ensino superior diversificado, universitário e politécnico; ou na inclusão de pontos como «desenvolver as capacidades de expressão e comunicação da criança, assim como a imaginação criativa, e estimular a actividade lúdica» nos objectivos da educação pré-escolar; e da inclusão, nos objectivos do ensino básico (agora de nove anos), da «promoção da educação artística, de modo a sensibilizar para as diferentes formas de expressão artística, detectando e estimulando aptidões nesses domínios» com um «foco no desenvolvimento das expressões plástica, dramática, musical e motora» no 1.º ciclo (6 aos 9 anos); uma ênfase na formação artística no 2.º ciclo (10 aos 12 anos); e um «enfoque na aquisição das dimensões humanística, literária e artística da cultura moderna» no 3.º ciclo (12 aos 15 anos) (Morais *apud* Teixeira 2014, 65).

programação organizando o I Festival Internacional de Música de Lisboa — abandonará o Ministério da Educação para regressar à FCG, onde um ano antes havia sido inaugurado o CAM. Virá dirigir o que acabará por ser o seu último projecto, o Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte/ACARTE, de que é fundadora e primeira directora. A criação deste serviço corresponde à fase final de um longo percurso onde arte, expressão, educação e formação integral aparecem inter-relacionados, constituindo como a matéria de que se faria uma sociedade melhor, mais justa e mais pacífica. A este respeito veja-se o segundo ponto do programa do ACARTE, «Em que acreditamos», equacionando-o à luz dos ideais da Educação pela Arte, tal como preconizada por Read e defendida, entre outros, por Arquimedes da Silva Santos e Madalena Perdigão:

EM QUE ACREDITAMOS

Que a Arte é essencial à Vida.

Que a Arte é uma forma imperativa da Educação.

Que é fonte do progresso individual e social.

Que é factor de aproximação entre os homens e de Paz.

Que todos devem ter acesso à Arte, nas suas múltiplas formas.

Ainda em 1984, em Portugal a arte aparecia como algo essencial à própria vida, indiscernível da educação, e «fonte de progresso», motor de pacificação dos homens. Poder-se-iam também vislumbrar nesta declaração de princípios entendimentos da função da arte oriundos de diversos períodos históricos: 1. arte como Educação — a remontar a concepções vindas, senão de finais do século XIX/inícios do século XX, dos anos 1930 (e que Azeredo Perdigão escutará no início das actividades da FCG, na década de 1950); 2. arte como factor de aproximação entre os homens e de Paz — a relembrar os esforços de reconstrução do pós-II Guerra Mundial (em que a própria acção da Fundação e a construção da sua sede se incluiria); 3. a democratização do acesso à arte nas suas múltiplas formas, o que contemplaria o fazer artístico e o alargamento do próprio conceito de arte nos anos 1960, em que finalmente se poderia incluir tanto o ímpeto de ocupação da Fundação como a posterior construção e, sobretudo, a abertura do CAM.

Na criação do ACARTE convergirão razões com origens múltiplas em tempos distintos: a vontade de ter um museu de arte moderna que poderia fazer remontar, se não mais atrás, pelo menos ao pós-II Guerra Mundial; as discussões

em torno da criação de centros culturais à escala humana, característica da década de 1960; e as experiências em torno da Educação pela Arte na década de 1960 e a sua posterior implementação no ensino em Portugal, na década de 1970 — pelo que não será de estranhar que tal mistura de temporalidades esteja patente na sua própria declaração de princípios — como o estará na sua programação. E outras mais convergirão sobrepondo tempos e razões, apresentando-se frequentemente entrecruzadas, juntas na amálgama explosiva que particularizará o ACARTE na década de 1980.

Mas se para um entendimento do ACARTE como lugar é necessário tanto situá-lo na arquitectura do complexo da Avenida de Berna, no edifício do CAM, como no *cenário de modernidade* que é uma Gulbenkian que, a espaços é considerada *nossa*, constituinte de um *comum*, é também necessário inserir o seu espaço, lugar físico e conjunto de práticas, no *complexo exhibicionário* a que pertence: na rede de sítios e práticas afins que na década de 1980 emergem em Lisboa. Assim, há uma evidente relação entre a acção privada da Fundação Calouste Gulbenkian e desígnios públicos, estatais, que careceria de ser investigada mais a fundo. Neste âmbito e no que à Educação pela Arte diz respeito, haveria que equacionar, por exemplo, a complexidade do movimento que medeia as experiências em torno da Educação pela Arte (e que nasce no âmbito privado da FCG, tendo escolas privadas como interlocutoras), prolongando-se depois pela acção estatal da CORCN e mesmo pelo gorado PNEA (que procura estender esta experimentação, feita em âmbito privado, ao âmbito público), culminando no derradeiro projecto de Madalena Perdigão, o ACARTE (novamente no âmbito privado). Seria de inquirir o que está em causa nestas passagens, quais as experimentações pedagógicas passíveis de acontecer em cada um destes espaços privados e públicos e quais os seus destinatários, bem como os modos possíveis de lhes atribuir sentido político e como a relação público/privado os altera — ou não.

Neste sentido, tratar-se-ia ainda de indagar a acção daqueles a que na Primeira Parte se sugeriu chamar *espaços públicos dentro de portas*, procurando entender a sua acção enquanto constitutivos de um *comum* e vendo a sua acção em interligação estreita com a referida criação de um «povo *pop*». Ou seja, importaria pensar não apenas as experimentações passíveis de acontecer em cada um destes *espaços públicos dentro de portas*, e as especificidades do seu ser «dentro de portas» (e que portas?) como os seus destinatários (o «povo *pop*») e o que a sua recepção espelha, tendo, porém, noção da sua complexidade, por vezes mesmo contradição. Em acção a referida *lógica da abundância das coisas* que, em cres-

cendo com a entrada para a Comunidade Económica Europeia, já na década de 1980, acompanhará os discursos sobre a modernização do país.

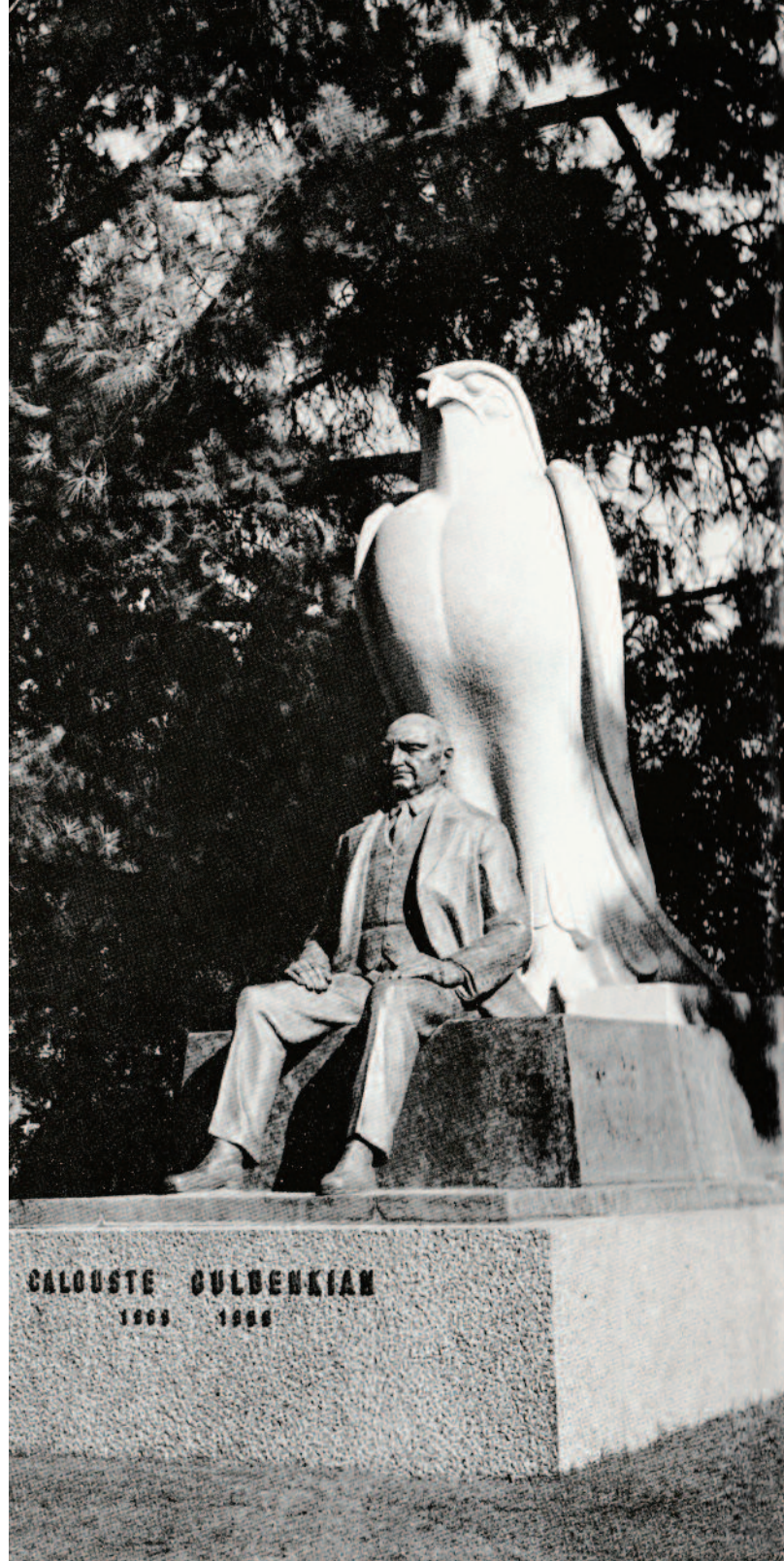
Entre 1984 e 1989, operando por via daquilo a que se chamou uma *curadoria da falta*, o Serviço ACARTE materializará e albergará na sua programação este cruzamento de temporalidades e as várias cinéticas suas subsequentes, entre elas a pressão da modernização da sociedade mas também desígnios vindos mais de trás, das experimentações utópicas dos *longos anos sessenta*. O que — e talvez por a sua programação incidir sobre o que fica «para lá das galerias do museu», ou seja, sobre o performativo, o relacional e o discursivo (o que não se traduz na obra entendida enquanto objecto) — se haverá de revelar particularmente apropriado à expressão das contradições da «brutalidade da missão», só realizável por via de uma «auto-aprendizagem» e de uma auto-entrega à «Moderna Civilização Europeia», de «transformar» os portugueses em europeus como referido no manifesto Os Bailados Russos em Lisboa. Entre «museu», «escola», «ilha» e «festival» são complexas as razões pelas quais a acção — claríssima — do ACARTE ao longo destes anos se parece furtar a análises lineares ou a categorias organizadoras fixas.

brochura ACARTE

ACARTE



FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN



A Fundação Calouste Gulbenkian é uma Instituição portuguesa, particular, de utilidade pública geral, criada por testamento do seu fundador, Calouste Sarkis Gulbenkian, nascido em Scutari (Istambul), financeiro de nacionalidade britânica e de origem arménia, pioneiro da indústria petrolífera no Médio Oriente, falecido em Lisboa, em 1955, com 86 anos de idade.

A Fundação, cujos fins são caritativos, artísticos, educativos e científicos, iniciou a sua actividade em 20 de Julho de 1956, sendo a sua sede em Lisboa. Possui uma Delegação em Londres (Portland Place, 98) e um Centro Cultural Português em Paris que funciona, desde 1965, na antiga residência do fundador na Av. d'Iéna, 51. A Fundação Calouste Gulbenkian construiu e ofereceu à Cidade Universitária de Paris a residência «André de Gouveia», destinada a estudantes.

A actual sede da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, na Av. de Berna (Arquitectos Rui Gervis Athougia, Pedro Braamcamp Cid e Alberto Pessoa) inclui o Museu Calouste Gulbenkian, consagrado às colecções do fundador, vindas de Paris, de Londres e de Washington onde se encontravam (6.440 peças expostas).

Em 1983, abriu ao público o Centro de Arte Moderna (Arquitecto Sir Leslie Martin, com a colaboração dos Serviços da Fundação e de especialistas portugueses para os projectos de estruturas, iluminação, ar condicionado e segurança).

Três salas de espectáculo e um Anfiteatro de Ar Livre, uma Zona de Congressos, duas Grandes Galerias ocupadas regularmente por exposições temporárias de artistas nacionais e estrangeiros, uma Biblioteca de cem mil volumes e um Pavilhão Infantil destinado à educação pela arte completam este complexo arquitectural.

A Fundação desenvolve uma vasta actividade em Portugal e no estrangeiro; dispõe de uma Orquestra, de um Coro e de uma Companhia de Bailado e organiza Cursos, Colóquios, Encontros, Ciclos de Espectáculos e Concertos que se sucedem regularmente ao longo de todo o ano.

A Fundação Calouste Gulbenkian distribui, anualmente, numerosos subsídios e bolsas para o prosseguimento de estudos especializados em Portugal e no estrangeiro e/ou para a realização de programas de investigação científica e de criação artística.

Colabora igualmente com universidades portuguesas e estrangeiras e mantém ligações com organismos internacionais, como a UNESCO.

No âmbito de uma actividade editorial considerável nos domínios artístico, literário e científico, a Fundação publica, desde 1959, as revistas *Colóquio Artes*, *Colóquio Letras* e, desde 1988, a revista *Colóquio Ciências*.

Por outro lado, a Fundação mantém uma rede de Bibliotecas Fixas (176) e Itinerantes (59) que cobrem todo o País.

No Instituto Gulbenkian de Ciência, em Oeiras, desenvolvem-se pesquisas no domínio da biologia.

A cooperação com os novos Estados Africanos de língua portuguesa e o apoio às Comunidades Arménias através do Mundo constituem igualmente campos de intervenção da Fundação, cuja acção se estende a cerca de 80 Países dos 5 Continentes.

O mais recente Serviço da Fundação Calouste Gulbenkian é o ACARTE (Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte), criado em 20 de Julho de 1983 e que iniciou as suas actividades em 7 de Maio de 1984.

Entre 1956 e 31 de Dezembro de 1987, a Fundação despendeu em subsídios e com todas as suas actividades, cerca de 602.5 milhões de dólares.

The Calouste Gulbenkian Foundation is a private Portuguese institution for general public use, set up under the terms of the will of its founder, Calouste Sarkis Gulbenkian. An Armenian born in Scutari (Istanbul), Gulbenkian was a financier who became a British citizen and who pioneered the oil industry in the Middle East. He died in Lisbon in 1955, aged 86.

The Foundation's aims are charitable, artistic, educational and scientific and it began its activities on 20 July 1956. Its head office is in Lisbon. There is a Delegation in London (98, Portland Place) and a Portuguese Cultural Centre opened in Paris in 1965 in Gulbenkian's former residence at 51, Av. d'Iéna. The Foundation built and donated to the University of Paris the «André de Gouveia» students' hall of residence. The main offices of the Foundation are in Lisbon at Av. de Berna and were designed by the Architects Rui Gervis Athouguia, Pedro Braamcamp Cid and Alberto Pessoa. It houses the Calouste Gulbenkian Museum dedicated to the founder's collections which came from Paris, London and Washington and total 6.440 exhibits. In 1983 the Modern Art Centre (designed by Sir Leslie Martin with the collaboration of the Foundation's Services and of Portuguese specialists in project structures, lighting, air-conditioning and safety) was opened to the public.

This architectural complex contains three concert halls, an open air amphitheatre, a conference centre, two large galleries which regularly put on temporary exhibitions of the works of Portuguese and foreign artists, a library with one hundred thousand volumes and a children's pavilion where children are educated through art.

The Foundation carries out a wide range of activities both in Portugal and abroad; it has its own orchestra, choir and ballet company and organizes courses, colloquies, meetings, shows and concerts all year round.

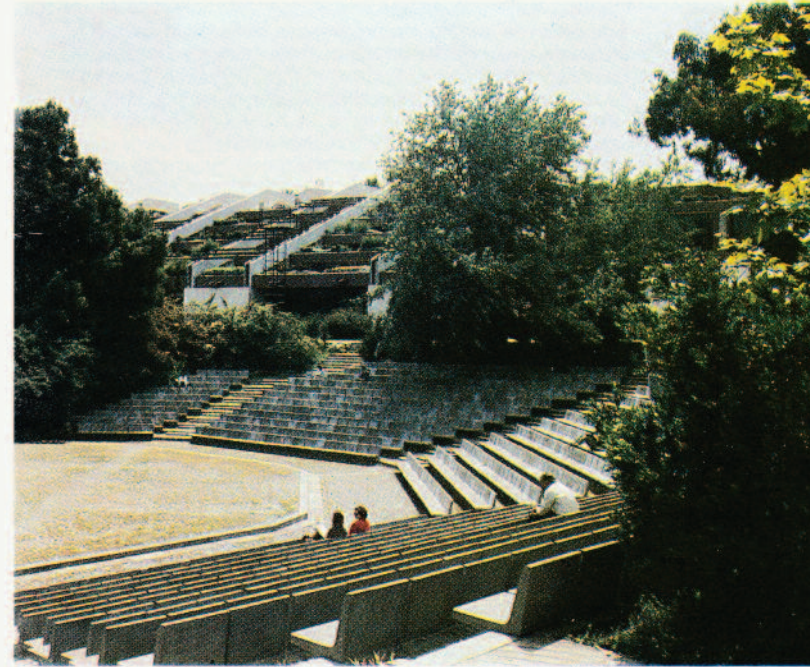
The Calouste Gulbenkian Foundation annually awards numerous subsidies and grants for specialized studies both in Portugal and abroad and for programmes of scientific research and artistic creation. It also collaborates with Portuguese and foreign universities and maintains close ties with international organizations such as UNESCO. The Foundation's literary, artistic and scientific publishing output is considerable and since 1959 it has published the magazines *Colóquio Artes* and *Colóquio Letras* and since 1988 *Colóquio Ciências*.

The Foundation also possesses a network of 176 Permanent Libraries and 59 Circulating Libraries covering the whole country.

The Gulbenkian Science Institute in Oeiras undertakes biological research.

The Foundation is also active in about 80 countries on five continents, cementing cooperation with the new Portuguese-speaking African countries and giving aid to Armenian communities worldwide.

Between 1956 and 31 December 1987 the Foundation spent approximately 602.5 million dollars on grants and on all its activities. ACARTE (Department of Artistic Creation and Art Education) is one of the Foundation's newest Departments which was set up on 20 July 1983 and began its activity on 7 May 1984.



ACARTE

O que é e porque foi criado o ACARTE, para quê, como e onde actua — são interrogações às quais tentaremos responder, dando uma ideia das características e dos objectivos deste Serviço da Fundação Calouste Gulbenkian.

O QUE É

Sigla porque se identifica um Departamento da Fundação Calouste Gulbenkian, o Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, criado em 17 de Abril de 1984, por decisão do Conselho de Administração e cujas actividades se iniciaram em 7 de Maio de 1984.

PORQUÊ

Fazia falta no panorama cultural português um Serviço voltado para a cultura contemporânea e/ou para o tratamento moderno de temas intemporais, assim como um Centro de Educação pela Arte dedicado às crianças.

Tornava-se necessário assegurar ao Centro de Arte Moderna, criado pela Fundação Calouste Gulbenkian, em 22 de Agosto de 1979 e inaugurado em 20 de Julho de 1983, a possibilidade de ser, não apenas um Museu na acepção restrita do termo mas também um centro de cultura.

PARA QUÊ

1. Contribuir para a comunicação entre a obra de arte e o público e para a sua divulgação, através da «animação»; para o incremento da «criação artística»; para o progresso da «educação pela arte».

2. Criar novos públicos e públicos mais esclarecidos para as galerias do Centro de Arte Moderna e para a sua colecção.

COMO

1. Mediante uma política cultural baseada em critérios de qualidade que não invalidam, antes se reclamam da possibilidade de correr riscos e de cometer erros. Política de carácter internacionalista, como convém a um país vocacionado para a abertura ao Mundo, a qual não adopta conceitos de nacionalismo estéril embora esteja profundamente atenta aos valores portugueses.

Política sem preconceitos quanto a géneros artísticos ou quanto a formas de expressão por outros considerados menos nobres e que não privilegia escolas ou correntes estéticas.

2. Através da inovação, da experimentação, da pesquisa e do desenvolvimento da criatividade, tanto ao nível do adulto como da criança.

3. Mantendo *ateliers* e exposições temáticas dedicadas a crianças dos 4 aos 10 anos.

4. Promovendo projectos multidisciplinares, em que os diferentes temas são tratados sob os ângulos de diversas disciplinas, como teatro, música, dança, poesia, cinema, artes plásticas e arquitectura sendo simultaneamente objecto de reflexão aprofundada em colóquios, conferências e mesas-redondas.

ONDE

O ACARTE dispõe de uma Sala Polivalente onde se realizam espectáculos de teatro e de dança, concertos, espectáculos multimédia, conferências e colóquios; de um Anfiteatro de Ar Livre destinado, entre outros, a espectáculos de dança, concertos de Jazz e de Bandas de Música, Teatro, Vídeo e Cinema; de uma Sala de Exposições Temporárias para exposições (organizadas em colaboração com o Centro de Arte Moderna); de um pavilhão onde funciona o Centro Artístico Infantil; do Grande Auditório, sala com cerca de 1.200 lugares, onde se realizam, em cada mês de Setembro, os ENCONTROS ACARTE-NOVO TEATRO/DANÇA DA EUROPA.

Alguns dados estatísticos

Média de 1.300 crianças por mês, no Centro Artístico Infantil. 90% a 100% de ocupação, por parte do público, da lotação da Sala Polivalente, do Anfiteatro de Ar Livre e do Grande Auditório.

Média de uma manifestação por dia, ao longo de todo o ano, nos domínios do Teatro, Teatro Musical, Dança, Marionetas, Novo Circo, Música, Cinema, Recitais de Poesia, Vídeo, Performances, Cursos, Colóquios, Conferências, Mesas-Redondas e Workshops.

WHAT FOR

Why was ACARTE set up? What for? How and where does it work?

We shall try to provide an answer to these questions by giving an idea of the characteristics and objectives of this Department of the Calouste Gulbenkian Foundation.

WHAT IT IS

The symbol stands for a Department within the Calouste Gulbenkian Foundation called the Department of Artistic Creation and Art Education. It was set up on 17 April 1984 following a decision of the Board of Administration and began its activities on 7 May 1984.

WHY

The Portuguese cultural scene was missing a service geared to contemporary culture and/or the modern treatment of timeless themes and a Centre for Education through Art dedicated to children.

It was necessary to ensure that the Modern Art Centre, set up by the Calouste Gulbenkian Foundation on 22 August 1979 and inaugurated on 20 July 1983, would not be merely a Museum in the restricted sense of the term, but also a cultural centre.

WHAT FOR

1. To aid communication between art and the public and to make it known through «*happenings*»; to stimulate «*artistic creation*» and to encourage «*education through art*».

2. To create a new and a more enlightened public for the galleries of the Modern Art Centre and its collection.

HOW

1. Through a cultural policy based on quality criteria which do not invalidate but rather demand the need to run risks and make mistakes. It is an internationalist policy as befits a country open to the world, not biased by sterile nationalistic concepts although deeply conscious of Portuguese values.

It is a policy which has no prejudices as regards artistic types and forms of expression which are considered less noble by others. It does not favour schools or aesthetic trends.

2. Through innovation, experimentation, research and the development of creativity by both adults and children.

3. By providing workshops and exhibitions with a theme dedicated to children between the ages of 4 and 10.

4. By promoting all types of projects in which different subjects are dealt with from various perspectives such as the theatre, music, dance, poetry, cinema, plastic arts and architecture, at the same time making them the object of deep reflection in meetings, conferences and round tables.

WHERE

ACARTE has a Multi-purpose Hall used for theatre and dance performances, concerts, multimedia shows, conferences and meetings; an Open Air Amphitheatre for dance performances, jazz concerts and bands, theatre, Video and Cinema; a Temporary Exhibition Hall (for exhibitions organized in collaboration with the Modern Art Centre); a pavilion which houses the Children's Art Centre; the Grand Auditorium, seating 1200 where the ENCONTROS ACARTE — NEW THEATRE/DANCE IN EUROPE are held each September.

Some Statistics

The Children's Art Centre receives about 1.000 children every month.

90% to 100% capacity occupation of the Multi-purpose Hall, the Open-Air Amphitheatre and the Grand Auditorium.

Throughout the year there is on average one event a day in the areas of Theatre, Musicals, Dance, Puppets, New Circus, Music, Cinema, Poetry Recitals, Video, Performances, Courses, Colloquies/Seminars, Conferences, Round Tables and Workshops.

TEATRO

O teatro de autores portugueses constitui uma das prioridades do ACARTE no domínio do teatro, assim como a revelação de jovens actores e encenadores. Outra prioridade é a apresentação de peças que possam dar lugar à realização de projectos multidisciplinares.

A dimensão internacional desta actividade do ACARTE é assegurada por espectáculos, mostras e festivais com participação de artistas estrangeiros e/ou com apresentação de autores estrangeiros.

A formação de novos públicos tem merecido grande atenção, através da acção desenvolvida junto das Escolas e Universidades.

A apresentação dos espectáculos pretende ser formalmente moderna.

Obras como *HAMLET*, de Shakespeare, que não era representado em português há mais de 50 anos, *PILADES*, de Pasolini, *FREI LUIS DE SOUSA*, de Almeida Garrett, *O FIM*, de António Patrício e outras de Federico Garcia Lorca, Christoph Hein, François-Louis Tilly, Aquilino Ribeiro, Maria Estela Guedes, Natália Correia e também uma Mostra de Teatro Holandês, constituem o já apreciável contributo do ACARTE para o desenvolvimento do meio teatral português.

No que respeita à criação de obras teatrais contemporâneas, salientam-se as seguintes:

- *O INDESEJADO*, de Jorge de Sena, em estreia absoluta em 1986, apesar de ter sido escrita 40 anos antes.
- *MONTEDEMO*, de Hélia Correia
- *O LAGARTO DO ÂMBAR*, de Maria Estela Guedes, estreia absoluta
- *ERROS MEUS, MÁ FORTUNA, AMOR ARDENTE*, de Natália Correia, estreia absoluta.

Conferências e mesas-redondas sobre temas teatrais completam a programação.

THEATRE

ACARTE's priorities in this field are plays written by Portuguese dramatists and finding young actors and stage producers.

Another priority is staging plays which might give rise to the realization of multidisciplinary projects.

The International dimension of this ACARTE activity has been assured by including foreign artists and/or introducing foreign playwrights in productions, shows and festivals.

ACARTE has dedicated a lot of time to encouraging a new public by contacting schools and universities.

A formally modern line in staging plays has been adopted.

Works such as Shakespeare's *HAMLET* (which had not been staged in Portuguese for over 50 years); Pasolini's *PILADES*; Almeida Garrett's *FREI LUIS DE SOUSA*; António Patrício's *O FIM*, as well as others by Federico Garcia Lorca, Christoph Hein, François-Louis Tilly, Aquilino Ribeiro, Maria Estela Guedes, Natália Correia and a display of Dutch Theatre are part of the considerable contribution ACARTE has already made towards the development of the Portuguese theatrical world.

As regards the creation of contemporary theatrical works we have the following:

- *O INDESEJADO* by Jorge de Sena which had its world première in 1986 despite having been written 40 years earlier.
- *MONTEDEMO* by Hélia Correia.
- *O LAGARTO DO AMBAR* by Maria Estela Guedes, world première.
- *ERROS MEUS, MÁ FORTUNA, AMOR ARDENTE* by Natália Correia, world première.

Conferences and round tables on theatrical themes complete the programme.



DANÇA

A acção do ACARTE no domínio da Dança visa trazer ao conhecimento do público português formas mais inusitadas e mais experimentais da dança actual, oriundas da Europa e de outros continentes.

Visa também diversificar o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian à Dança (até aqui sobretudo concentrado na manutenção do Ballet Gulbenkian) através de oportunidades dadas a outras Companhias portuguesas, como a Companhia Nacional de Bailado do Teatro Nacional de S. Carlos e a Companhia de Dança de Lisboa.

Continuando nesta linha, o ACARTE organizou, em 1988, uma MOSTRA DE DANÇA PORTUGUESA, que teve a colaboração de grupos «ad-hoc» e de pequenas companhias, tais como RUI HORTA E AMIGOS, DANÇA-GRUPO e GRUPO APARTE.

Por ocasião da visita de grupos estrangeiros, o ACARTE organiza WORKSHOPS com vista a fazer beneficiar da sua experiência os bailarinos portugueses. Entre os grupos e artistas estrangeiros apresentados em Lisboa, fora do âmbito dos ENCONTROS ACARTE-NOVO TEATRO/DANÇA DA EUROPA, contam-se:

- Molissa Fenley & Dancers
- Elsa Wolliaaston
- Compagnie de Danse de Claude Brumachon
- Suzanne Linke
- Bart Stuyf and Company
- Introdans
- Harry de Wit — Shusaku Takeuchi — Isabelle Guillaume
- Dansgroep Krisztina de Châtel
- Images Dance Company
- Rosas Danst Rosas
- Karine Saporta
- Folkwang Tanzstudio
- Tanztheatre Christine de Brunel
- Tanzfabrik
- Elisa Monte Dance Company
- Sidney Dance Company
- Dana Reitz
- Ismael Ivo
- Sonia Mota e Zeca Nunes
- Grupo Teatro Dança de S. Paulo
- Stephen Petronio

DANCE

In this field ACARTE aims to present the Portuguese public with unusual and experimental types of modern dance from Europe and other continents. It also aims at diversifying the Foundation's aid to Dance (in this case concentrated above all on the upkeep of the Gulbenkian Ballet) by means of providing opportunities to other Portuguese companies such as the National Ballet Company of the S. Carlos National Theatre Company and the Lisbon Dance Company.

In 1988 and along these same lines, ACARTE organized a DISPLAY OF PORTUGUESE DANCE with the collaboration of *ad-hoc* groups and small companies such as RUI HORTA E AMIGOS, DANÇA-GRUPO and the APARTE GROUP.

When foreign groups come to visit ACARTE organizes WORKSHOPS to enable Portuguese dancers to benefit from the visitor's experience.

Above are some of the foreign groups and artists who came to Lisbon who do not fall within the scope of the ENCONTROS ACARTE — NEW THEATRE/DANCE IN EUROPE:



MÚSICA

Tendo em conta a intensa actividade do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, o ACARTE pretende apenas preencher, nesta área, alguns espaços vazios da respectiva programação.

Assim, organiza anualmente ciclos de concertos de jazz com a colaboração de músicos estrangeiros e portugueses, sob a designação genérica de JAZZ EM AGOSTO, os quais têm lugar no belo cenário do Anfiteatro de Ar Livre. Promove igualmente a apresentação de música extra-europeia, expressando a sua vocação internacionalista e o desejo de contribuir para o conhecimento recíproco de várias culturas. Alguns destes concertos são incluídos em Ciclos intitulados VOZES DO MUNDO.

Organiza também séries de concertos de MÚSICA IMPROVISADA com músicos provenientes das áreas do jazz, do rock e da música erudita de vanguarda. Com intuítos não apenas musicais, mas também sociais, o ACARTE promove regularmente as suas populares séries gratuitas de CONCERTOS À HORA DO ALMOÇO. Os participantes são primordialmente jovens músicos portugueses, que assim têm ensejo de divulgar a música e de criar para ela novos públicos. De notar que em cada programa figura obrigatoriamente uma peça de autor contemporâneo.

Embora em pequena escala, o ACARTE não deixa de promover a estreia de obras musicais, nalguns casos resultantes de encomendas suas.

Aproveitando a estada entre nós de músicos estrangeiros qualificados, realiza seminários e *workshops* destinados a jovens músicos portugueses.

No campo da música, a dimensão «pesquisa» foi assegurada pela realização de um Seminário Musical intitulado SEMINÁRIO MUSICAL E O INTÉRPRETE HOJE, orientado pela compositora Constança Capdeville com a colaboração do grupo ColecViva.

MUSIC

As the Music Department of the Calouste Gulbenkian Foundation is already extremely active, ACARTE merely fills in some gaps in the programming. It organizes an annual jazz festival called JAZZ IN AUGUST which features both foreign and Portuguese musicians who play in the lovely setting afforded by the open air amphitheatre.

It also presents music from outside Europe thus expressing its internationalistic vocation and its desire to contribute to the reciprocal knowledge of various cultures. Some of these concerts are included in cycles called VOICES OF THE WORLD. It also organizes a series of IMPROVISED MUSIC concerts featuring jazz, rock and avant-gard musicians.

The popular series of free LUNCHTIME CONCERTS also have both musical and social-minded aims. Participants are mostly young Portuguese musicians who thus have an opportunity of playing their music and creating a new public. Each programme must contain one piece by a contemporary composer.

Although on a small scale, ACARTE also promotes premières some of which it has commissioned.

Seminars and workshops are organized for young Portuguese musicians whenever qualified foreign musicians come to Portugal.

The «research» side of music has been covered by the organization of «MUSICAL SEMINAR AND THE MUSICIAN TODAY», chaired by the composer Constança Capdeville with the collaboration of the ColecViva Group.



COLÓQUIOS

Entre as actividades mais importantes do ACARTE, conta-se sem dúvida, a organização de Colóquios, mediante os quais se procede à análise cuidadosa dos temas propostos. Nos colóquios participam personalidades portuguesas e estrangeiras do mais alto nível, desde professores universitários a artistas e especialistas dos diversos ramos da arte, da literatura e da ciência. As comunicações apresentadas nos Colóquios são, por via de regra, reunidas em livro e publicadas posteriormente.

Alguns dos temas tratados indiciam o alto interesse de que os Colóquios ACARTE se revestem:

- 1984 — O Futuro é já hoje?
- O Labirinto
- O Imaginário da Cidade
- O Fantástico na Arte Contemporânea
- Literaturas Africanas de Língua Portuguesa
- Arquitectura e Cidade — Propostas Recentes
- Arte e Tecnologia
- Literatura Popular Portuguesa e Teoria da Literatura Oral/Tradicional/Popular
- A Tragédia e a História de Portugal. Formas Teatrais da Tragédia
- A Obra Teatral e Poética de Pier Paolo Pasolini
- Perspectivas da Dança nos Finais do Século XX
- O Sagrado e as Culturas
- Operações do Gosto
- As Culturas Nacionais e a Europa
- A Crítica e as Artes do Corpo
- O Judaísmo na Cultura Ocidental
- Arte Espanhola Contemporânea

COLLOQUIES

There is no doubt that one of ACARTE's most important activities is organizing Colloquies in which a careful study is made of the subjects under discussion. Distinguished Portuguese and foreign personalities, ranging from university professors to artists and experts in art, literature and science, take part in these Colloquies.

As a rule, all papers presented at the Colloquies are collected and later edited in book form.

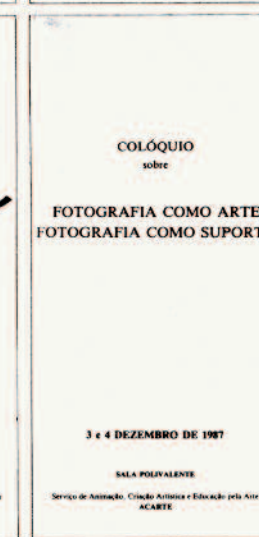
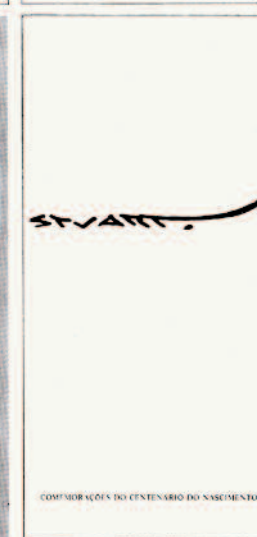
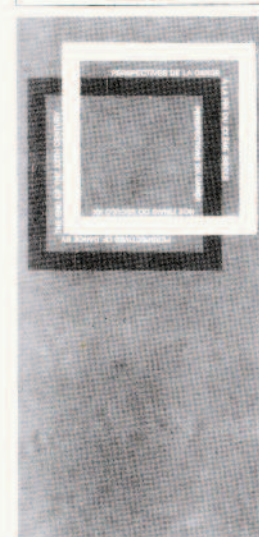
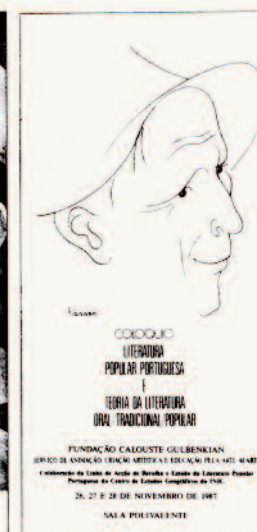
A list of some of the subjects discussed gives some idea of the great interest of the ACARTE Colloquies:

- 1984 — Has the Future Arrived?
- The Labyrinth
- The Imaginary Side of the City
- The Fantastic in Contemporary Art
- Portuguese Language African Literature
- Architecture and the City — Recent Proposals
- Art and Technology
- Popular Portuguese Literature and the Theory of Oral/Traditional/Popular Literature
- Tragedy and the History of Portugal. Theatrical Forms of Tragedy
- The Theatre and Poetry of Pier Paolo Pasolini
- Perspectives of the Dance at the End of the XX Century
- The Sacred and the Cultures
- Operations on Taste
- National Cultures and Europe
- The Critic and the Arts of the body
- Judaism in the western culture
- Spanish Contemporary Art



O Imaginário da Cidade

• Compilação das comunicações
apresentadas no Colóquio
sobre O Imaginário da Cidade
realizado em Outubro de 1985



CICLOS DE ARTE EXPERIMENTAL

Atendendo à circunstância de que cada vez mais os diferentes domínios da arte se entrecruzam e influenciam, o ACARTE tem dado preferência a novas formas de arte provenientes de pesquisa e experimentação.

No decurso destes Ciclos, apresentam-se espectáculos que são fundamentalmente de teatro, outros dominados pela dança, ainda outros pela literatura e, finalmente, aqueles que podem classificar-se como Performance-Arte, com uma acentuada dimensão plástica.

No que respeita à Performance-Arte (arte do futuro, para uns, arte morta, para outros) salienta-se o Ciclo apresentado no decurso da Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea organizada pelo Conselho da Europa e pela Fundação Calouste Gulbenkian, de 26 de Março a 16 de Junho de 1985. Artistas de notoriedade internacional, como Wolf Vostell, Stuart Brisley, Mauricio Kagel, Jan Fabre, Marina Abramovic/Ulay e Ulrike Rosenbach, apresentaram-se em Lisboa neste contexto. Outros ciclos de Performance-Arte se têm realizado, ora a cargo de artistas estrangeiros e portugueses, ora exclusivamente por *performers* nacionais.

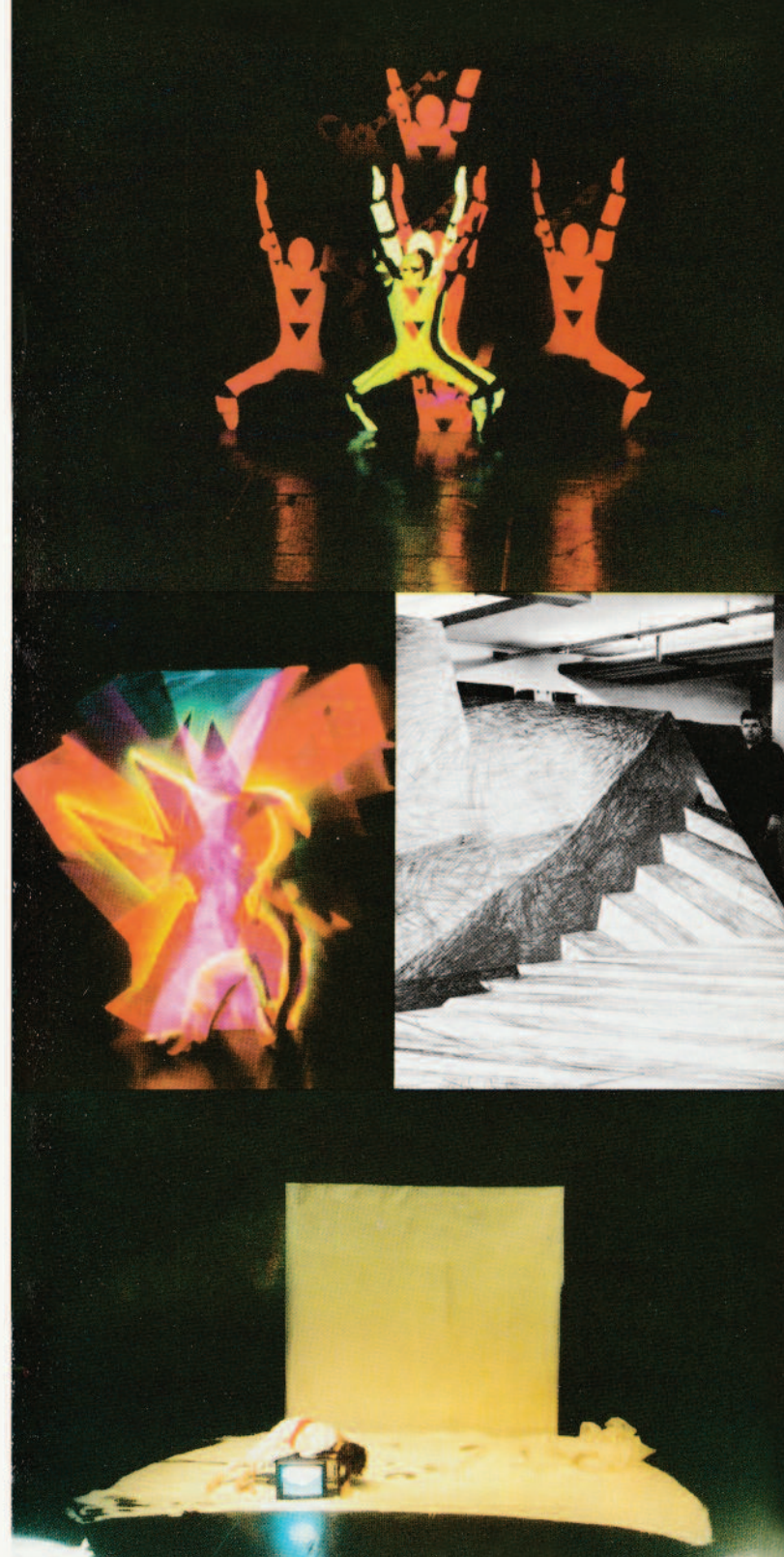
EXPERIMENTAL ART CYCLES

Given that the different fields of art increasingly intermingle and influence each other ACARTE has given priority to new forms of art which have arisen from research and experiment.

During these Cycles shows are put on, some of which are mainly theatrical, others dominated by dance, others by literature and finally there are those which can be described as Performance-Art and have a marked plastic dimension.

There was a cycle dedicated to Performance-Art (art of the future for some, for others considered a dead art) during the Exhibition-Dialogue on Contemporary Art organized by the Council of Europe and by the Calouste Gulbenkian Foundation from 26 March to 16 June 1985. Internationally renowned artists such as Wolf Vostell, Stuart Brisley, Mauricio Kagel, Jan Fabre, Marina Abramovic/Ulay and Ulrike Rosenbach were present.

Other Performance-Art cycles have been carried out, some organized by Portuguese and foreign artists and others exclusively by Portuguese performers.



MARIONETAS

O ACARTE promoveu a primeira apresentação pública da companhia *Marionetas de Lisboa*, com a peça *D. Quixote e Sancho Pança* e apresentou também a *Companhia Marionetas de S. Lourenço com Barnum e os Bonecos de Santo Aleixo*. Além destas Companhias Portuguesas, realizaram-se espectáculos por Marionetas Francesas, Inglesas, da Checoslováquia e Chinesas. Os espectáculos tiveram sempre a assistência entusiástica de crianças de professores e de outros adultos interessados por esta forma de arte que constitui repositório de tradições e rituais antigos e também se distingue pela criatividade, pela imaginação e pelas suas grandes potencialidades pedagógicas.

PUPPETS

ACARTE introduced to the public the *Marionetas de Lisboa* (Lisbon Puppet Company) who presented the play *D. Quixote e Sancho Pança*. It also presented the *Companhia Marionetas de S. Lourenço with Barnum and Os Bonecos de Santo Aleixo*.

French, English, Czech and Chinese puppet companies also put on shows. The shows were always enthusiastically attended by children, teachers and other adults interested in this art which is the repository of ancient rituals and traditions and distinguished by its creativity, imagination and great teaching potential.



CINEMA DE ANIMAÇÃO

Poucas formas de expressão artística serão tão adequadas ao título do Serviço ACARTE (Animação, Criação Artística e Educação pela Arte) como o Cinema de Animação.

Na verdade, a *animação* está implícita nestas actividades, a *criação artística* igualmente e a *educação pela arte*, embora subjacente, tem também um acentuado peso.

Por isso o ACARTE vem desenvolvendo neste domínio uma importante acção formativa, através de cursos realizados ao longo do ano e de cursos intensivos de Verão, destinados quer a adultos quer a crianças. No caso dos adultos, salienta-se a preferência dada aos professores do ensino secundário, que por sua vez irão iniciar os seus alunos no cinema de animação.

O primeiro curso teve a colaboração do Royal College of Art, de Londres, sob a superior orientação do professor Richard Ross.

O ACARTE organizou também retrospectivas de animação de filmes de vários países, tais como Canadá, França, Checoslováquia e Jugoslávia.

Como resultado de todas estas actividades, chegou-se à criação de um ATELIER DE CINEMA DE ANIMAÇÃO ACARTE, que tem produzido vários filmes de interesse realizados principalmente por crianças os quais foram já apresentados em diversos festivais nacionais e estrangeiros.

ANIMATION

Few forms of expression are as suited to the title of the ACARTE Department (Animation, Artistic Creation and Art Education) as Animation.

Animation is in fact implicit in these activities, as is Artistic Creation and Art Education, although subjacent also carries some weight.

Therefore ACARTE has done some valuable work in the way of training both adults and children in this field by sponsoring year-long and intensive Summer courses. Preference is given to secondary-school teachers in the adult courses so that they can introduce their pupils to animation.

The first course had the collaboration of the Royal College of Art in London under the superior guidance of Professor Richard Ross.

ACARTE has also organized animated film shows from various countries such as Canada, France, Czechoslovakia and Yugoslavia.

As a result of all these activities the ACARTE ANIMATION WORKSHOP was created and it has produced interesting films directed mostly by children and which have been shown at various national and international festivals.



CENTRO ARTÍSTICO INFANTIL

A Fundação Calouste Gulbenkian mantém em funcionamento ao longo de todo o ano um Centro de educação pela arte destinado a crianças a partir dos 4 anos de idade. Centro esse cuja orientação é da responsabilidade do ACARTE, com Assessoria do Serviço de Educação. As actividades do Centro abrangem as áreas da expressão musical, expressão plástica, expressão dramática e animação do livro e não se limitam apenas às crianças, estendendo-se também à formação de monitores e animadores.

Há ainda ateliers abertos e diversificados para crianças sobre jardinagem, arte floral, máscaras, fotografia, marionetas, etc., além de uma Ludoteca que funciona nos meses de Verão.

Uma das actividades do Centro com mais impacto tem sido a organização de exposições temáticas dedicadas a crianças e em que elas podem participar, quer mexendo nos objectos expostos, quer inventando espectáculos relacionados com o tema. São exemplos as exposições *Escrever-Comunicar*, *Cidade Real/Cidade Imaginária*, *Flores*, *O Som e o Silêncio*, *As Festas*, *O Índio*, *a Natureza e a Vida*, *Os Sentidos e Contar*, *Medir e Pesar*.

Outra exposição importante intitulou-se *Como as crianças vêem a Fundação Calouste Gulbenkian*.

A concretização de todas estas acções tem confirmado o papel do Centro Artístico Infantil como local privilegiado de encontro entre crianças e adultos, artistas e pedagogos, alunos e professores e tem permitido formas válidas de intercâmbio com outras instituições, tanto no país como no estrangeiro.

Note-se que o ACARTE desenvolve uma acção importante junto das crianças, para além das actividades realizadas no Centro Artístico Infantil. São frequentes os espectáculos dedicados ao público Infantil que têm lugar na Sala Polivalente e no Anfiteatro de Ar Livre.

Constituem exemplos os espectáculos da Companhia Japonesa Kaze-no-Ko e de Novo Circo por Tété, a Mulher-Palhaço, além dos espectáculos de marionetas e de cinema de animação já referidos noutra local desta brochura.

THE CHILDREN'S ARTISTIC CENTRE

The Calouste Gulbenkian Foundation operates a Centre for Education through Art all year round for children aged 4 and over. ACARTE is responsible for running the Centre with consultancy services provided by the Education Department.

Activities at the Centre range from music, plastic arts, drama and reading encouragement and are not restricted to children. The Centre also trains monitors and entertainers.

Gardening, floral decoration, mask-making, photography and puppet-making workshops are also available. There is also a Toy Library (Ludoteca) which operates during the summer months.

One of the Centre's most successful initiatives has been the organization of exhibitions featuring themes dedicated to children and in which they can participate, either by handling the exhibits or by inventing shows related to the theme. The titles of some of these exhibitions are: *Writing/Communicating*, *The Real City/The Imaginary City*, *Flowers*, *Sound and Silence*, *Festivals*, *The Indian*, *Nature and Life*, *The Senses and Counting*, *Measuring and Weighing*, another important exhibition was entitled the *Calouste Gulbenkian Foundation as seen by children*.

The achievement of all these activities have confirmed the role of the Children's Artistic Centre as an excellent meeting place for children and adults, artists and educators, pupils and teachers, and has provided valuable forms of exchanges with other institutions, both in Portugal and abroad.

ACARTE has also undertaken other important work with children. There have been frequent shows for children in the Multi-purpose Hall and in the Open Air Amphitheatre.

Examples of these are shows staged by the Japanese company Kaze-no-Ko and New Circus by Tété, the female clown, besides puppet shows and films already mentioned elsewhere in this leaflet.



ARQUITECTURA, FOTOGRAFIA, LITERATURA E ARTES PLÁSTICAS

A Fotografia, arte ainda pouco expandida em Portugal, tem merecido um continuado interesse por parte do ACARTE. Tema de um Colóquio intitulado O PRETO E O BRANCO e de uma série de mesas-redondas sobre FOTOGRAFIA COMO ARTE, FOTOGRAFIA COMO SUPORTE, a Fotografia foi ainda objecto de um Ciclo de Conferências e Exposições, intitulado ACONTECIMENTOS, no qual se tentava pôr em confronto artistas de nacionalidades diferentes, aos quais se propôs o tratamento de temas que lhes não eram habituais.

Além dos artistas Larry Clark, Gilbert Fastenaekens, John Demos, Paul den Hollander, Bernard Plossu e Keiichi Tahara e dos críticos convidados — Max Kozloff, André Rouillé, Joan Fontcuberta e Jean-Claude Lemagny —, que participaram em mesas-redondas, uma das quais presidida pelo Dr. Jorge Molder, foram organizadas Exposições das obras dos fotógrafos intervenientes na iniciativa. Assinala-se, no campo da Fotografia, o patrocínio concedido pelo ACARTE à candidatura do fotógrafo português Jorge Molder ao prémio Henri Cartier-Bresson. Temas de Artes Plásticas e de Arquitectura têm sido igualmente tratados em colóquios, conferências e mesas-redondas, como por exemplo a obra multifacetada de Almada Negreiros, a pintura e o desenho de Amadeo de Sousa Cardoso, as obras de Stuart de Carvalhais, Murilo Mendes, José Manuel Magalhães, Pedro Calapez, Júlio Pomar e Portinari e ainda «Arquitectura e Cidade — Propostas Recentes.»

Também a Literatura constitui objecto de reflexão e debate de ideias, como aconteceu com Shakespeare, por ocasião das representações de *Hamlet*, no centenário da morte de Cesário Verde e a propósito da poesia do poeta brasileiro Murilo Mendes e do poeta português Alberto de Lacerda.

Um ponto alto da actividade do ACARTE no domínio da Literatura foi o projecto *Um século em abismo* realizado em colaboração com o PEN-Clube e constituído por recitais de poesia, a representação de uma peça e exposições. A colaboração com o PEN tem continuado, entretanto, através da realização periódica de JORNAIS FALADOS DA ACTUALIDADE LITERARIA. Sempre que se tratou de Poetas, escutaram-se os seus versos.

Todos os temas das áreas das Artes Plásticas, Arquitectura, Fotografia e Literatura, foram também tratados sob a forma de Exposições, a eles ligadas directa ou indirectamente.

A organização das Exposições foi sempre da responsabilidade do Centro de Arte Moderna.

O ACARTE colaborou com o Serviço de Belas-Artes na organização dos ENCONTROS LUSO-AMERICANOS DE ARTE CONTEMPORÁNEA, realizados em 1989, chamando a si o encargo de organizar um Seminário de Cinema, assim como Sessões de Video para crianças e para adultos, estas últimas projectadas em ecrã gigante no Anfiteatro de Ar Livre.

ARCHITECTURE, PHOTOGRAPHY, LITERATURE AND PLASTIC ARTS

ACARTE has shown a steady interest in Photography — an art as yet little known in Portugal. The subject of a talk entitled BLACK AND WHITE and of a series of round tables on PHOTOGRAPHY AS ART, PHOTOGRAPHY AS SUPPORT, photography was also the subject of a cycle of conferences and exhibitions entitled EVENTS in which an approach was made between artists of different nationalities who were encouraged to deal with themes to which they were unaccustomed. Larry Clark, Gilbert Fastenaekens, John Demos, Paul den Hollander, Bernard Plossu and Keiichi Tahara were some of the photographers invited to attend, together with Max Kozloff, André Rouillé, Joan Fontcuberta and Jean-Claude Lemagny to round tables, one of which was chaired by Jorge Molder. Exhibitions were organized of the works of the photographers taking part in this initiative.

ACARTE also sponsored the candidacy of the Portuguese photographer Jorge Molder to the Henri Cartier-Bresson award.

Plastic Arts and Architecture have also been the subject of colloquies, conferences and round tables: the many facets of the works of Almada Negreiros, the painting and drawing of Amadeo de Souza Cardoso, the works of Stuart de Carvalhais, Murilo Mendes, José Manuel Magalhães, Pedro Calapez, Júlio Pomar and Portinari and also «ARCHITECTURE AND THE CITY — RECENT PROPOSALS».

Literature has also been studied and debated: Shakespeare's *Hamlet* when it was staged here; the poetry of Cesário Verde on the occasion of his centenary; and the works of the Brazilian poet Murilo Mendes and the Portuguese poet Alberto de Lacerda.

One of the high points of ACARTE's literary activities was a project called *A CENTURY IN THE ABYSS* produced in collaboration with the PEN Club and which consisted of poetry readings, a play and exhibitions. Collaboration with the PEN Club has continued with the periodic realization of TALKING JOURNALS OF LITERARY ACTIVITY. Whenever poets were concerned, their poetry has been recited.

All subjects in the area of Plastic Arts, Architecture, Photography and Literature were also dealt with in exhibitions, whether directly or indirectly connected to them. The Modern Art Centre has always been in charge of organizing these exhibitions. ACARTE collaborated with the Fine Arts Department in organizing the PORTUGUESE-AMERICAN CONTEMPORARY ART MEETINGS held in 1989 and organized a Cinema Seminar together with Video Sessions for both children and adults and which were shown on the giant screen in the Open Air Amphitheatre.



ENCONTROS ACARTE — NOVO TEATRO/DANÇA DA EUROPA

Atendendo ao facto de Portugal ser um dos mais antigos países da Europa e de ter contribuído para a sua formação, designadamente através da gesta dos Descobrimientos Portugueses, iniciados nos Séculos XV e XVI e tendo em conta, por outro lado, o ingresso de Portugal nas Comunidades Europeias, o ACARTE entendeu por bem organizar, a partir de 1987, os ENCONTROS ACARTE — NOVO TEATRO/DANÇA DA EUROPA.

Estes ENCONTROS têm por principal objectivo contribuir para a definição do ideal europeu, através da apresentação em Lisboa e também em cidades da província de Companhias de Teatro/Dança, e de Dança/Teatro, as quais podem trocar experiências com as companhias portuguesas, algumas das quais organizadas «ad-hoc».

Os ENCONTROS baseiam-se em critérios de experimentação e de inovação contribuindo para esbater barreiras entre géneros que, nalguns casos, se encontravam longe do público e, senão desprestigiados, pelo menos empobrecidos na sua imagem.

Os ENCONTROS ACARTE têm encontrado grande repercussão, quer junto dos meios de comunicação social, quer junto do público, designadamente de um público jovem.

Pensa-se que a sua influência irá crescer com o tempo, contribuindo não apenas para a fortificação do ideal europeu, mas para o seu alargamento aos Países de Leste, como convém a um País como Portugal de vocação internacionalista.

Nos ENCONTROS ACARTE têm participado Companhias de grande prestígio, como as Companhias Francesas Maguy Marin e Groupe Emile Dubois, as Alemãs de Reinhild Hoffmann e Pina Bausch, Polaca de Tadeusz Kantor, assim como Companhias ainda pouco conhecidas ou até recentemente criadas, mas que posteriormente vieram a firmar o seu valor, como a Companhia de Wim Vandekeybus, a Compagnia Giorgio Barberio Corsetti, Adriana Borriello, Sosta Palmizi (as três de Itália), La Fura dels Baus, de Espanha, Needcompany, da Bélgica, Pauline Daniëls e Harry de Wit, da Holanda, Bow Gamelan Ensemble e Station House Opera, de Inglaterra, Compagnie Jean-François Duroure e Compagnie Josef Nadj, de França.

Outro aspecto importante dos ENCONTROS é o facto de nele se apresentarem espectáculos realizados em co-produção com o ACARTE. A via da co-produção, agora tão expandida internacionalmente, é considerada pelo ACARTE como um meio de aproximação de culturas e também como factor de viabilização de projectos que de outra forma seriam impossíveis de se efectivar.

ENCONTROS ACARTE — NEW THEATRE/DANCE IN EUROPE

These Meetings have been organized by ACARTE since 1987, taking into consideration the fact that Portugal is one of the oldest countries in Europe and that the Portuguese Discoveries in the XV and XVI Centuries made significant contributions to its formation, and also our accession to the Common Market. The principal aim of these ENCONTROS ACARTE (Meetings) is to contribute towards the definition of the European ideal by putting on performances, both in Lisbon and the provinces, of theatre/dance and dance/theatre companies which can exchange experiences with Portuguese companies, some of which have an *ad-hoc* organization.

The ENCONTROS ACARTE (Meetings) are based on criteria of experimentation and innovation and contribute to the reduction of barriers between types which were very often removed from the public eye and although not exactly discredited had a very poor image.

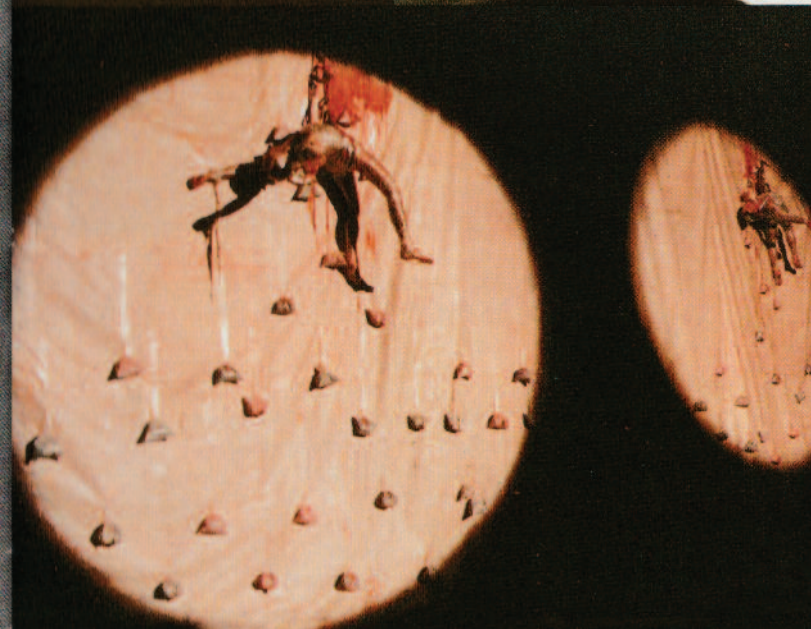
The ENCONTROS ACARTE have met with great success on the part of the media and of the public, particularly the younger public.

It is believed that their influence will grow with time and will contribute to the strengthening of the European ideal and will also spread to Eastern Europe as befits a country such as Portugal with its internationalist vocation.

The following well-known companies have participated in the ENCONTROS ACARTE: Maguy Marin and Groupe Emile Dubois (France), Reinhild Hoffmann and Pina Bausch (Germany) and Tadeusz Kantor (Poland). Other little-known or recently created companies which have already proved their worth are: Wim Vandekeybus, Compagnia Giorgio Barberio Corsetti, Adriana Borriello, Sosta Palmizi (these last three from Italy), La Fura dels Baus (Spain), Needcompany (Belgium), Pauline Daniëls and Harry de Wit (Holland), Bow Gamelan Ensemble and Station House Opera (England), Compagnie Jean-François Duroure and Compagnie Josef Nadj (France).

Another important aspect of the ENCONTROS ACARTE is that they put on shows co-produced with ACARTE. Co-production, widely used all over the world, is considered by ACARTE as a means of bringing cultures together and also as a way to finance projects which would otherwise be impossible to carry out.







FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
CALOUSTE GULBENKIAN FOUNDATION

ACARTE

Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte
Department of Artistic Creation and Art Education
Av. de Berna/R. Dr. Nicolau Bettencourt
1093 LISBOA CODEX
PORTUGAL
Telefone / Telephone: (351) 1 735131 / 744309
Telefax: 735139
Telex: 12345 GULBEN P

10.

UM ARQUIVO PARA O ACARTE (1984-1989)

Na investigação que deu origem a este livro levou-se a cabo uma narração ano a ano da actividade do Serviço ACARTE durante a direcção de Madalena Perdigão, tendo por base a disponibilização, numa timeline digital criada justamente para esse fim, de materiais seleccionados para cada evento. A Timeline Digital ACARTE 1984-1989 encontra-se acessível com acesso reservado na Biblioteca de Arte da FCG, em Lisboa. Organizada cronologicamente, disponibiliza o acesso aos programas, a fotografias e a uma selecção de excertos de recortes de artigos de imprensa recolhidos, à época, pelo Serviço, possibilitando, em paralelo, uma busca localizada por género, artista, data e palavras-chave. Dispõe de breves textos de comentário a cada iniciativa, permitindo uma avaliação crítica do seu impacto¹.

Fruto da disseminação de ferramentas de reprodução como os *scanners* ou os gravadores áudio e de *software* disponível online, é à luz de propostas como o arquivo de obras de vanguarda *ubuweb.com* ou o site de poesia experimental *PO.EX*, e do impacto que projectos semelhantes tiveram no fazer artístico, que a construção deste repositório digital deve ser compreendida. A sua construção partilha com a internet uma lógica da abundância onde colocar *online* é fazer existir e tornar acessível, num gesto que encontra na distribuição um potencial generativo com paralelo no acto criador. Deste modo, num panorama como o da primeira década de 2000 em que — com a excepção do Centro de Documentação do Fórum Dança e de escassas bibliotecas — a pouco ou nada da história recente das artes performativas no país era possível aceder organizadamente, disponibilizar o acesso às obras, programas, fotografias e vídeos do ACARTE aparecia

¹ O website contou com a programação de Isabel Brison e o design de Ana Teresa Ascensão. Na digitalização dos materiais e conseguinte transformação em versão web para inserção no interface trabalhou-se em articulação estreita com Emília Rosa, ex-directora de produção do Serviço ACARTE, cujo projecto de digitalização em alta resolução para arquivo futuro se seguiu.

como essencial, gesto radical de construção de uma ferramenta para um comum a vir. *Ferramenta do comum*, esta timeline foi pensada em contiguidade com uma série de arquivos menores (Deleuze 2003) que interessaria eventualmente relacionar com a experimentação, actualmente em curso, de formas performativas de transmissão, nas quais se poderiam incluir os museus experimentais, com as suas montagens de elementos heterogéneos, de que dá conta Noémie Solomon (2012). Tratar-se-ia, no caso, tanto de tornar inteligíveis linhas de força e influências performativas fundamentais como de lhes potenciar eventuais novos usos artísticos, permitindo-lhes igualmente um estudo aprofundado e descerrando as possibilidades contidas nas obras e na experimentação existencial e política que lhes esteve associada (Lepecki 2010). Tratou-se também de tornar acessível, não deixando perecer filiações dramáticas e coreográficas, continuando a transmissão de repertórios e explicando influências, tão fundamentais nesta área. O gesto de criação de um arquivo prendeu-se muito directamente com a sua inexistência. Como se, à semelhança dos cartazes que Ana Hatherly recolheu nas ruas de Lisboa em 1977, a acção do ACARTE 1984-1989, aos olhos da extinção recente do ACARTE (2003), do Ballet Gulbenkian (2005) e do Serviço de Belas-Artes (2010), e mais tarde, na altura, do próprio Ministério da Cultura (2011), tivesse sido também ela fruto de uma *descolagem* que a retiraria do presente, nele se evidenciando apenas pelos seus ecos. Como se na altura em que a investigação estava a ser levada a cabo se assistisse ao fechamento de muitas das «aberturas de Abril» de que atrás se deu conta, assinalando-se uma espécie de fim de ciclo. Em 2009, quando este estudo começou a ser levado a cabo, o ACARTE era uma presença ausente — estando presente enquanto ausência. Sendo que a proposta passava não tanto por escrever a história do ACARTE como por abrir a sua investigação a estudos futuros, apresentando-o num contexto, o dos anos 1980 portugueses, na altura também muito pouco estudados.

Por sua vez, a opção pela cronologia linear prender-se-ia com uma necessidade de iluminar — no tempo — a multiplicidade e diversidade de experiências condensadas em tão curto espaço de programação, permitindo vislumbrar ritmos e inflexões, ajudando a investigar uma época em que a exuberância de alguns episódios (como os Encontros ACARTE, por exemplo) ofusca frequentemente as suas outras facetas e a extrema diversidade da sua acção¹. Igualmente importante na opção por

1 Em entrevistas efectuadas ficou patente que muita gente confunde o Serviço ACARTE com os Encontros ACARTE, o que seria interessante de problematizar num estudo que visasse a *memória* do serviço. Nesse sentido, é importante assinalar que de fora desta narração ficam uma série de episódios e comentários recolhidos nas cerca de 30 entrevistas realizadas. Muito embora esta recolha esteja feita e,

esta disposição foi a colocação *lado a lado* — como terá tido lugar, ao menos no tempo — de eventos tão díspares como as séries de Bandas de Música no Anfiteatro e os Encontros ACARTE — Novo Teatro/Dança da Europa, que em tempos partilharam a programação de um mesmo serviço. Ao serem assim apresentados, torna-se notório o carácter profícuo e generativo da acção do ACARTE, sendo possível vislumbrar como eventos geram eventos e iniciativas se sucedem a iniciativas, desmultiplicando-se as narrativas possíveis em episódios parcelares com protagonistas diversos, numa estrutura não necessariamente linear¹.

Não querendo repetir uma narração como a que aí se encontra disponível, optou-se por proceder aqui a um resumo por ano, seguido de uma enumeração de algumas recorrências que uma análise do seu arquivo torna visível.

para além de ter orientado a pesquisa, se reflita na sua escrita, o tratamento e organização necessários para proceder à sua sistematização e discussão orientariam a investigação para a *memória* da acção deste serviço, coisa que, não sendo avessa às razões de ser desta investigação, não constitui, porém, o seu cerne. Como referido já, idealmente o trabalho de tratamento, discussão, sistematização e disponibilização destes testemunhos orais complementaria a timeline digital ACARTE 1984-1989, quando esta fosse disponibilizada ao público.

1 Nota metodológica: sendo a referida ferramenta digital construída mediante uma sistematização efectuada a partir de documentos seleccionados dos arquivos de: 1) programas e brochuras de actividades do ACARTE; 2) recortes de imprensa; e 3) fotografias de espectáculos e actividades públicas. E não tendo tido acesso, senão ocasionalmente, aos dossiers de produção do serviço (a cuja sistematização não se procedeu), ficará de fora, salvo raras excepções assinaladas, a análise detalhada do organigrama e dinâmicas internas do serviço, bem como o exame (importantíssimo, mas fora do alcance deste estudo) dos moldes em que a sua actividade internamente se processou (orçamentos, folhas de produção, contratos, cartas, etc.).

Tendo sido consultados os arquivos, à data, não catalogados, iniciativas há que se encontram mais bem documentadas do que outras, como é, porventura, o caso dos Encontros ACARTE, cuja crítica, a partir sobretudo da segunda e terceira edições, se encontra quase integralmente compilada e organizada numa brochura própria, o que provocará disparidades em relação a outras iniciativas menos bem documentadas. No entanto, sendo o escopo deste trabalho uma leitura da actividade do serviço *como um todo*, optou-se por referenciar na mesma estas iniciativas, assinalando, porém, a inexistência de informação. O que se apresenta será assim uma narração completa com insuficiências assinaladas, de acordo com os dados disponíveis na altura em que a investigação foi levada a cabo, e não uma análise parcial, mas completa. Sempre que no decurso da narração aparecerem citações não referenciadas, como acontece com os excertos de imprensa, reportar-se-ão aos textos do programa, da autoria de Madalena Perdigão, regra geral presentes na íntegra na timeline digital. Optou-se por, sempre que tal acontece, assinalar a falta de dados seja em eventos e iniciativas de que há menção mas cujos programas, fotografias e textos de crítica não foram encontrados, seja em relação a datas, no caso de recortes de imprensa. A maioria dos autores das fotografias não se encontram igualmente creditados, optando-se por assumir todo o espólio como «cortesia Arquivos Gulbenkian». Faltas há que se poderiam considerar impeditivas de um estudo mais detalhado — como a inexistência de arquivos relativos ao Jazz em Agosto a partir da sua terceira edição, ou a parca existência de informação relativa ao cinema de animação.

A entrada em funcionamento do ACARTE teve lugar no dia 1 de Junho de 1984, três semanas após a conferência de imprensa de divulgação da abertura do serviço. O arranque, no Dia da Criança, contou com um espectáculo do Circo Mariano Franco, pela Colectividade Cultural e Recreativa de Santa Catarina, estrutura que se estava a envolver no trabalho social que serviu de base ao Chapatô. Seguiu-se o acolhimento do sexto Encontro Nacional de Teatro e Infância, em cujo programa se sentem ainda ecos das discussões em torno do teatro e da educação tidas no pós-25 de Abril, com grupos como o Teatro Amador de Intervenção ou O Bando, entre outros. Paralelamente ao trabalho do Centro de Arte Infantil [CAI], que era parte integrante do ACARTE mas dispunha de um pavilhão próprio à entrada do jardim e era dirigido por Natália Pais, tendo autonomia¹, os primeiros anos do ACARTE são marcados pela presença pontual (em geral por volta das férias do Natal) de actividades para um público infanto-juvenil, como as marionetas, os filmes para crianças ou o cinema de animação programado por Vasco Granja.

Ainda em 1984 teve lugar de seguida a Festa da Música, iniciativa internacional de grande envergadura criada em 1982 por Jack Lang (e ainda hoje em funcionamento), e que em Lisboa, na altura, se chamou Festa Europeia da Música. Neste âmbito, o ACARTE recebeu na sala polivalente o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, de Jorge Peixinho, e no anfiteatro ao ar livre o Coral Audite Nova, a Escola de Aprendizizes da Sociedade Filarmónica Olivalense e o grupo Banda de Corda e Batuque.

No entanto, e como já foi referido, a iniciativa de abertura será incontornavelmente o projecto Almada — que incluirá uma exposição, organizada pelo CAM, e, em organização do ACARTE, um colóquio; a projecção do multimédia de Ernesto Sousa *Almada, Nome de Guerra*; e três espectáculos: *Deseja-se Mulher*, encenado por Fernanda Lapa; *Antes de Começar*, por Lourdes Castro e Manuel Zimbro; e *Almada Dia Claro — espectáculo de música, teatro e dança*, de Castro

¹ A existência de um espaço para crianças na fundação não seria, porém, uma novidade, tendo anteriormente funcionado «nuns barracões nos jardins» e, anteriormente ainda, nos serviços onde a Fundação funcionara antes da inauguração da sua sede, como dá conta Natália Pais em entrevista realizada a 11-07-11, acrescentando pormenores à história da colaboração entre o Serviço de Música e o Centro de Investigação Pedagógica. Carece-se, porém, de dados aprofundados sobre o assunto. A respeito da actividade do CAI ler mais adiante, neste capítulo.

Guedes, uma proposta multidisciplinar nas galerias do museu, a partir de uma montagem de textos de Almada. Tanto Fernanda Lapa como Lourdes Castro participaram em encenações de Fernando Amado na Casa da Comédia e a sua escolha, ainda que de forma não intencional, estende um fio aos propósitos modernos da acção de Fernando Amado na Casa da Comédia¹. Dirá Madalena Perdigão:

Almada, portanto.

E porquê o teatro de Almada?

Porque o teatro de Almada tem fermento de novidade, tem impressa a marca da modernidade. E por ser teatro. Porque o teatro anda à procura do caminho que é o seu no mundo moderno e porque importa ajudá-lo a encontrar-se.

E a actividade do serviço prosseguiu, iniciando-se uma série de iniciativas que haveriam de perdurar ao longo dos anos, como o Jazz em Agosto, neste primeiro ano realizado em parceria com o Hot Clube de Portugal e contando apenas com jovens músicos portugueses, como o Quinteto de Maria João ou o Quarteto de António Pinho Vargas; mas também o ciclo Bandas de Música no Anfiteatro, uma iniciativa com a qual Madalena Perdigão continuava noutros moldes o trabalho de incentivo às bandas filarmónicas levado a cabo desde os anos 50 pelo Serviço de Música². Será igualmente o caso do curso de cinema de animação aco-

¹ Pode ler-se no jornal *Comércio do Porto* que a peça *Deseja-se Mulher* «foi escrita em 1928 mas só em 1963 foi levada ao palco numa encenação de Fernando Amado. Fernanda Lapa fez nela a sua estreia como atriz, interpretando a figura da 'Vampa'. Foi também com esta peça que se estreou como encenadora, levando-a, em 1972, à Casa da Comédia». E é também a Fernando Amado que se deve, em 1956, no Teatro Nacional D. Maria II, a direcção de Lourdes Castro no papel da personagem principal de *Antes de Começar*, espectáculo que na encenação de 1984 terá a direcção de Manuel Zimbro, com Lourdes Castro no mesmo papel. Tratar-se-ia, assim de uma 'reprise'» (*Comércio do Porto*, 16-6-1984).

² A este respeito ler-se-á na imprensa em 1986: «Quem acompanhe o movimento popular português não pode deixar de reconhecer o grande papel desempenhado pelas bandas que, em fins de século, e ainda até às primeiras décadas do nosso século, foram verdadeiras escolas de civismo que a política de compressão cultural pouco a pouco foi asfixiando. As bandas foram desaparecendo, o público deixou de se interessar por elas, porque também aí faltou uma política cultural. Foi com a chegada da FCG que se iniciou um movimento de recuperação de muitas filarmónicas em situação financeira agónica. Através de cursos para maestros ou de subsídios para instrumentos e fardas, as bandas voltaram aos concertos públicos, às procissões, aos arraiais, disputando à música 'enlatada' e alugada o prazer de divertir, de entrar em competições, conviver, enfim. É, ainda, dentro desse programa de aplaudir, que o Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte promove uma série de concertos ao ar livre, no magnífico anfiteatro da Gulbenkian. [...] Trata-se de apreciados agrupamentos musicais, quer militares quer civis, constituídos por elementos de muito valor artístico, que têm tido uma participação importante e enriquecedora na vida cultural portuguesa» (*Diário de Notícias*, 8-9-1986).

lhido nas instalações do ACARTE e que terá «tido origem no estirador do arquitecto responsável» pela construção do CAM, Sir Lesley Martin¹. Ou mesmo de outras formas de dança, distintas das apresentadas pelo Ballet Gulbenkian e o Serviço de Música, como a da norte-americana Molissa Fenley, sempre esgotada, com filas à porta (Ribeiro 2006). Quase no final do ano, por sugestão do Centro Nacional de Cultura, e inaugurando uma prática de acolhimento de iniciativas discursivas de maior fôlego, frequentemente em conjunto com os restantes serviços da FCG e por sugestão de figuras ligadas à universidade, o ACARTE recebe o colóquio «O futuro é já hoje?» com ilustres conferencistas, entre os quais Edgar Morin. No seu título parece entrever-se um certo esgotamento da ideia de futuro, frequente nos discursos que a década de 1980 produz sobre si própria².

Reflectindo sobre este trabalho, perto já do final da sua vida, Madalena Perdigão realçar as virtudes sociais das bandas de música, «pela solidariedade que criam entre os executantes», esperando que pudessem difundir o gosto pela Música junto de camadas populacionais que de outra forma estariam sujeitas a escutar apenas música gravada» e lembrando que algumas delas teriam tido aqui o seu primeiro contacto com o público lisboeta — «o que no seu conjunto ajudaria a formar a imagem do país real que somos» (Madalena Perdigão, programa das Bandas de Música no Anfiteatro 1989).

- 1 Escreverá Azeredo Perdigão a este respeito: «Ao criar o Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte — ACARTE — a FCG teve em vista, entre outros objectivos, contribuir para o desenvolvimento de formas de actividade artística ainda pouco implementadas em Portugal. No contexto deste último objectivo [...] o projecto de Animação do Centro de Arte Moderna pode considerar-se como tendo tido origem no estirador do arquitecto responsável por aquele edifício. Durante 1983 enquanto aquela elegante estrutura ia tomando forma em Lisboa, eram lançadas em Londres as bases do primeiro programa de actividades criativas que teriam lugar nos *ateliers* especialmente desenhados do novo Centro», in *Retrato de Portugal*, apresentação final do Curso de Introdução ao Cinema de Animação.
- 2 Veja-se a este respeito Vieira (2015, 76): «*O Futuro Era Agora* é também o título de um livro de recolha de depoimentos coordenado pelo militante antifascista Francisco Martins Rodrigues, que será publicado em 1994, dez anos depois deste colóquio, e que se debruçará sobre os eventos passados dez anos antes dele, na altura do 25 de Abril de 1974. [...] A contrapelo, em 1994, Martins Rodrigues contava outras histórias sobre o 25 de Abril, contrariando a narrativa oficial do poder dominante do período liderado por Aníbal Cavaco Silva. E por elas afirmava que o futuro tinha sido, então, agora: em 1974. Entre o futuro distópico previsto em 1948 e visitado em colóquio na Gulbenkian em 1984, e o futuro perdido revelado em 1994 recordando 1974, as expressões «o futuro é já hoje?» e «o futuro era agora» [...] partilham entre si a coincidência entre presente e futuro — como se a história depois daquele momento terminasse. Ou, para sermos mais precisos, como se, no primeiro caso, em «o futuro é já hoje?», ela pudesse ter chegado ali, naquele momento, ao seu término — e à sua frente estivesse uma planície infinita na qual o presente, intensificado porque sem possibilidade de futuro, mais não pudesse do que aventurar-se a cada instante. Já no segundo caso, em «o futuro era agora», este apareceria como uma oportunidade, talvez a última, talvez perdida (porque afinal o futuro já tinha sido), de a vontade colectiva ter mudado o rumo às coisas, e estas terem sido de outra forma. [...] Uma das perplexidades que os anos 80 parecem oferecer a quem se debruça sobre os materiais produzidos na época é justamente a vertigem da auto-percepção de uma suposta chegada a este ponto; o confronto com uma temporalidade que mais do que uma narrativa de organização do tempo se apresenta como

O Centro Artístico Infantil: do ACARTE para todo o país

Dispondo de um pequeno pavilhão junto à entrada sueste, e de uma coordenadora responsável, Natália Pais, também directora adjunta do Serviço de Educação, com o qual o CAI partilharia orçamento¹, é importante entender a existência do «centrinho», como era conhecido, enquanto inseparável do projecto integral do ACARTE, e das já referidas experiências empreendidas pela FCG em torno da Educação Artística, em particular. Mas o CAI era, antes de mais, um espaço físico. Um edifício isolado do resto, num canto do jardim, mais pequeno e mais informal: só para os miúdos. Uma grande montra dava a entender que se passavam coisas lá dentro: brinquedos, desenhos, uma ludoteca, coisa pioneira no país. À entrada, um vestíbulo para deixar sacos, casacos e sapatos, como nas creches. Depois, no interior, sobretudo roupas — adereços de teatro, que não eram só para as crianças. A ludoteca estava aberta todos os verões.

Importa sublinhar o papel múltiplo do CAI. Se, por um lado, o *centrinho* propunha actividades no local, tanto permanentes quanto temporárias, dirigidas a crianças e a escolas, constituindo-se como espaço à parte, desenhado à medida das crianças; por outro lado, assumia como tarefa contínua a disponibilização de formação a professores e técnicos que vão trabalhar por todo o país, muitas vezes em instituições que o *centrinho* visitará ou mesmo apoiará, como será o caso das ludotecas municipais. Neste sentido, o trabalho do CAI, materializado muitas vezes em exposições com um tema central e várias ramificações, acabou por assumir um outro carácter, fundamental naqueles anos: a itinerância, ou a descentralização, que fez com que os painéis expositivos e parte das actividades propostas em torno de determinada exposição fossem levados pelo país fora, a convite de autarquias locais ou instituições de ensino².

sensação de auto-percepção de uma temporalidade imanente. E que a expressão *Fim da História*, título do livro escrito alguns anos depois de 1989 por Francis Fukuyama, organizaria enquanto tese. Como abordar uma época que para si própria alega a completude da história? [...] O arco traçado pelas datas 1948-1984 e 1974-1994 pode quicá ajudar-nos a pensar este movimento».

- 1 Entrevista a Natália Pais realizada a 11-7-11.
- 2 Para se ter uma ideia, só no ano de 1985 mais de 12 000 crianças participaram nas exposições, ludoteca, ateliês abertos e espetáculos e mais de 2500 adultos estiveram envolvidos em acções de formação, informação e em visitas familiares ou de outro carácter (*Relatório FCG 1985; Relatório FCG 1986*).

1985

Em Janeiro, *Um Século em Abismo: Poesia Portuguesa do Século XX* propõe uma abordagem interdisciplinar à poesia portuguesa do século XX e inaugura uma colaboração regular com o recém-reorganizado PEN Clube português, um clube internacional de escritores, ensaístas e poetas para o qual a escrita é veículo de construção da paz entre os povos¹. Ernesto de Melo e Castro organiza a iniciativa. Nas suas palavras:

Entre as várias funções e/ou significados que durante o século vinte foram atribuídos à Poesia considerá-la como um projecto que nunca se cumpre pode ser apontado com o valor de uma síntese. [...] Assim que, nas várias acções que aqui serão realizadas, usaremos os seguintes meios de comunicação da palavra — que no conjunto constituem a provocação multidisciplinar que a poesia hoje nos propõe:

- a escrita impressa em livro
- o texto dito pelo seu autor
- a poesia feita cena, criada por um actor
- a indagação teórica dos críticos
- a música contemporânea
- a parafernália electroacústica
- o cinema
- o diaporama
- o vídeo
- as sombras chinesas

Tais são os 10 meios de comunicação que nesta acção múltipla se utilizam para formular, indirecta e talvez elipticamente (poeticamente), as questões que hoje nos projectam aceleradamente ao encontro do século XXI. Mas de que questões realmente se trata? Que respostas seremos capazes de antever? Eis duas perguntas a que só cada um, na sua própria intimidade, poderá ensaiar as respostas.

1 Como refere Ana Hatherly no site do clube, «a história da fundação do PEN Clube Português, oficialmente, é breve mas o seu passado não oficial já é longo. Há notícia de que as primeiras tentativas para a fundação de um Centro do PEN em Portugal datam de antes da Segunda Grande Guerra, tendo esses esforços sido renovados periodicamente, mas sem grande êxito, até à completa mudança do regime político então em vigor, o que se verificou só a partir de 1974».

Em Fevereiro haveriam de ter início os Concertos à Hora de Almoço, iniciativa que se prolongaria até, pelo menos, 1989¹, em que jovens músicos tinham a oportunidade de se apresentar a público, e o público podia, gratuitamente, dedicar o seu intervalo de almoço à música, havendo *packs* de almoço-volante preparados em colaboração com o self-service do CAM. Em causa estaria a substituição de um almoço pesado, cozinhado em casa, por um anglo-saxónico *lunch*, comida individualmente e em silêncio no museu, ao sabor de música erudita tocada por jovens e promissores intérpretes, que se passaria a conhecer. Diz o crítico José Blanc Portugal a este respeito:

O *lunch* que para milhões de britânicos e americanos substitui o nosso almoço, que já foi pesado, e hoje, para milhões de portugueses é recordação do passado e se substitui nas cidades por uma sande e galão, pode agora, pelo menos em geral, nas 3^a e 5^a feiras, das 13 às 14 horas, ser adquirido no Centro de Arte Moderna e seus Concertos à Hora do Almoço, pela quantia de 200 escudos e música grátis por jovens músicos promissores. Deleita o espírito, não estraga o estômago, faz o mesmo que milhares de civilizados. Claro que o lanche (a merenda) não é obrigatório... [...]².

Mas a iniciativa de maior dimensão em que o ACARTE e o CAM se envolverão em 1985, contemporânea da assinatura do Tratado de Adesão à Comunidade Económica Europeia (CEE) é a primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa organizada pelo Conselho da Europa³, a que o ACARTE entre Março e Junho se associou com um intenso programa de performance, teatro e música, na organização do qual Madalena Perdigão teve como conselheiros Ole-Henrik Moe, da Fundação Sonja Henie-Niels Onstad, e Jan

1 Em 1989, na 6.^a série desta iniciativa, Madalena Perdigão explicará: «O objectivo principal destes Concertos é, como já tem sido anunciado, proporcionar aos jovens intérpretes a possibilidade de se apresentarem em público [...]. Mas outro objectivo importante da iniciativa é o facto de permitir preencher tempos livres da hora do almoço a pessoas que, por razões de vária ordem, não almoçam em casa e se limitam a comer rapidamente uma refeição ligeira.»

2 José Blanc Portugal, *Diário de Notícias*, 7-7-1985.

3 A respeito desta exposição ver Silveira (2019). A primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa realizou-se em Lisboa, no complexo da Fundação Calouste Gulbenkian, entre 28 de Março e 16 de Junho de 1985. Juntando na sua organização o Conselho da Europa e oito museus sedeados em Estados-membros daquele organismo, esta exposição visava o cumprimento de três objectivos: constituir uma imagem da arte contemporânea na Europa; investigar uma eventual identidade cultural europeia; e perceber o papel dos museus de arte moderna e contemporânea na sedimentação de uma herança cultural europeia comum.

Hoet, do Museu de Arte de Hedendaagse. Contará com a presença dos artistas Jan Fabre, Marina Abramovic/Ulay¹, Wolf Vostell, Maurizio Kagel, Jack Helen Brut, Fernando Aguiar, Carlos Gordilho, Lourdes Castro e Manuel Zimbro, entre outros, como o Teatro de La Claca, que montou uma polémica tenda próximo da Biblioteca de Arte². Mas vários serão os momentos participados e controversos, desde a famosa *Guerra das Alfases*³ à nudez explícita em Jack Helen

1 Com *Night Sea Crossing*, performance que passava por estarem sentados a uma mesa durante sete horas por dia, imóveis e em absoluto silêncio, e que inspirará a performance *The Artist is Present* que Abramovic levará a cabo na sua retrospectiva no MoMA em 2010.

2 Em causa estaria o ar «negligenciado, pobre e inseguro» da proposta que, literalmente, habitou o espaço da fundação, modificando-lhe as dinâmicas, como se lê no jornal *Tempo*, 21-6-1985.

3 O episódio que ficou conhecido como «A guerra das alfases» teve lugar no ACARTE em 1985 durante a apresentação da performance de Wolf Vostell *O Jardim das Delícias*, no âmbito da Exposição-Diálogo. José Blanc Portugal descreve o que aconteceu no jornal *Tempo*, 11-4-1985: «Entro. Entramos. [...] [C]ada um de nós recebe uma almofada cor-de-laranja. A sala está segmentada por meia dúzia de mesas de madeira, entre as quais se enicha a pequena multidão (talvez duas centenas de gentes?) e as suas almofadas cor-de-laranja. Sobre as mesas estão uns bons quilos de alfases e uns frasquinhos de vidro (fixem bem estes frasquinhos; ainda voltaremos a falar deles) com azeite ou/e vinagre. [...] Passados cerca de vinte minutos de espera, principia a dança. Primeira alface arremessada e que acerta em cheio na pinha de um dos honoráveis espectadores. Vostell que, por fim, se revela? Não. Apenas os malabarismos primeiros de outros tantos membros ilustres da assembleia. Que querem?, ninguém pode esperar eternamente sem um ou dois divertimentos à mão de semear. Passados cinco minutos a orgia degenera. Alfases pelos ares, barricadas feitas de mesas e colegas, e (atenção) frasquinhos (e eis que surgem, finalmente, os anunciados frasquinhos) mimeando estilhaços de vidro aqui e ali. Uma verdadeira carnificina. Uma pândega. Eis, porém, que as luzes se acendem [...] e Vostell desce as escadas com cara de poucos amigos. Primeiras reacções: ó Vostell, ganda performance, se isto foi a estreia, imagina as repetições, com gente a trazer bolas de bowling de casa! Qual! Vostell está pior que uma barata! Que não percebemos nada, que devíamos ter ficado sentadinhos, no segredo dos deuses, a ouvir música e que — benza-o-Deus — as alfases eram para comer! E para provar o que dizia, trás!, não esteve com meias medidas: sacou logo de uma e toca a lanchar à frente daquela corja de latinos tão caluniados. E pronto, mais uma vez. O jardim das delícias tornou-se um escândalo. À saída, comentários ensaístas de meia dúzia de figurinos: “É um horror, as pessoas andam a recalcar violência e depois quando podem...”. Eu cá não tenho nada a dizer. Passei uma excelente performance. E teve piada ver que a presença de Vostell não foi acolhida como a de um Deus de outras paragens. E teve piada participar na prova de que os anos oitenta necessitam de outro tipo de acontecimentos, do que o espectáculo rigidamente previsto. [...] apesar das palavras irascíveis e paternalistas, Vostell bem se riu pelo cantinho do olho, que outra coisa não seria de esperar. [...]» E na voz de Jorge Lima Barreto, *Jornal de Letras*, 23-4-1985.: «[...] O que distinguirá um happening, fundamentalmente, dum performance é que o happening desencadeia da parte dos assistentes uma participação activa no acontecimento estético e a performance desenvolve um fluxo de operatividades exclusivas do performer ou dos performers. O ‘Jardim das Delícias’ foi um happening em toda a acção da palavra. [...] Relate-se o cenário: o CAM, a sala polivalente na qual foram removidas as bancadas: longas mesas de linho, galheteiros, pimenteiros, saleiros e fresquíssimas alfases. Obscuridade. Ruídos-música simulando sensarround, agressiva, incómoda. Reacções possíveis do público: Alemanha Ocidental: Vostell aparecia na posição de sumo sacerdote e instituíu um ritual ‘verde’. Todos provariam um pouco da alface temperada pelo próprio Vostell até um estado colectivo de êxtase.

Brut e seus jogos de luz, ao longuíssimo espectáculo de Jan Fabre, a que poucos terão assistido na totalidade e a propósito do qual José Ribeiro da Fonte se assumiu «intrigado, fascinado, estupefacto perante a preparação e a prestação técnica daquela vintena de pessoas que o fizeram sair ‘mesmerizado’ de um espectáculo ao qual vários meses depois ainda regressou com volúpia, tal a *vontade de ver* que a proposta lhe teria suscitado» e que Augusto Seabra qualificou como «o mais prodigioso espectáculo cénico visto em Lisboa nos últimos anos [...]. Que isso tenha sucedido no âmbito de uma exposição, eis algo que directamente nos conduz ao conceito mesmo: arte contemporânea»¹. A participação do ACARTE incluirá ainda as mesas-redondas *A Exposição-Diálogo em questão*, *Balanço da Exposição-Diálogo: encontro com o público* e *As performances em questão*, todas com grande afluência de público e ampla participação. Da última sairia a promessa, por parte do ACARTE, de continuar o apoio a este tipo de arte, de que resultaria a Quinzena Multimédia, ainda no final desse ano, ou o ciclo Performance-Arte, já em 1986.

Também em 1985 passarão pelo ACARTE *Kaze-No-Ko*, um espectáculo para crianças vindo do Japão, ou *Eclipse de Sol*, exercício final de um curso para jovens actores dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa [PALOP] apoiado pela FCG e realizado no IFICT² ou — iniciativa pioneira — as Jornadas

No Biafra: milhares de espectadores famintos correriam às mesas devorariam todas as alfases, beberiam todo o azeite, degustariam todo o sal. E Vostell seria reverenciado como um chamane benemérito. Em Portugal: concretamente em Lisboa no dia 12 de Abril de 1985: o público, na obscuridade, inicia uma guerra de alfases, vira as mesas, espalha o sal no ar, rebenta os galheteiros no chão. Vostell foi ignorado pelo público e o seu discurso foi desculpa de mau pagador. É mesmo assim num happening é o público que decide o que fazer. Alemães civilizados? Bifrenses Canibais? Portugueses selvagens? — não, nada disso! [...]» As fotos confirmam a descrição. Alfases pela sala, barricadas de mesas e almofadas. De que formas se poderá ler hoje o que aconteceu na sala polivalente naquele dia? Como conceber, política, social e esteticamente, uma pilha de alfases a voar pelos ares, numa tarde de sábado de 1985, num recém-aberto museu em Lisboa? Sintomaticamente, ambos os críticos se esforçaram por retirar este episódio da narrativa de um suposto «atraso» civilizacional do povo português. Se para Blanc Portugal «teve piada ver que a presença de Vostell não foi acolhida como a de um Deus de outras paragens», para Lima Barreto este episódio mais não foi do que a constatação de que «é mesmo assim num *happening*, é o público que decide o que fazer». E não seria isso que estava em causa quando «um ror de gente ABRIU a consciência em PORTUGAL?»

1 José Ribeiro da Fonte, *jornal não identificado*, arquivo do ACARTE, e Augusto Seabra, *Expresso*, 5-4-1985.

2 No programa da iniciativa esta aparece explicada: «No Verão de 1982, em contactos com o governo da República Popular de Angola, surgiu a possibilidade de a Fundação Gulbenkian estreitar os termos da sua cooperação com aquele país, concedendo bolsas para estudos teatrais. Aquele país encara, no campo do teatro, a formação em devido tempo de uma companhia nacional de teatro a exprimir-se basilarmente na sua língua oficial, o português. Verificou-se depois que Moçambique e a Guiné, pelo menos, consideram, a prazo, projecto semelhante. [...] Mas perfilavam-se também dificuldades, entre as quais avultava o facto de não existir em Portugal uma escola ou curso de teatro que acudisse

de Artes e Letras dos PALOP, com os quais, a dez anos do processo de descolonização, se deram alguns passos no sentido de um possível diálogo, menos marcado pela experiência recente da guerra. A iniciativa incluiu um colóquio, uma «exposição bibliográfica», uma peça de teatro, uma exposição de «escultura africana» e uma série de concertos de música angolana ou cabo-verdiana, muito participados¹. Neste mesmo ano, o Jazz em Agosto, já não em organização do Hot Club mas programado por Rui Neves², levará ao anfitrião ao ar livre a Sun Ra Orchestra com enchenes de tal ordem que se organizará um concerto extra. A crítica de música mais purista repudiará cabalmente a iniciativa, numa longa polémica que se estende por várias edições do *Diário de Lisboa*³.

Um ciclo dedicado a Pasolini, cujo assassinato cumpria 10 anos, ocupou o ACARTE entre Setembro e Outubro de 1985. Neste mesmo ano, Madalena Perdigão criará um Conselho Consultivo de Teatro constituído por José de Oliveira Barata, Luiz Francisco Rebello, Norberto Ávila e Carlos Wallenstein, dado serem «inúmeros os projectos [teatrais] que neste domínio lhe foram posteriormente apresentados, provenientes tanto de Portugal como do estrangeiro», o que fez com que «as linhas de rumo fixadas pelo Serviço (prioridade às peças de autores nacionais e a projectos multidisciplinares) se revelassem insuficientes para a selecção inevitável das propostas que havia a fazer»⁴.

Ainda em 1985, fruto, porventura, do modo de funcionamento em rede experimentado entre as instituições na Exposição-Diálogo, Madalena Perdigão procederá ao envio de uma série de cartas a instituições congéneres, como o Théâtre de La Bastille (Paris, FR), o Springdance (Utrecht, NL) ou o Inteatro (Polveriggi, IT),

à especificidade dos problemas que tais alunos, por sua índole e cultura, colocavam em termos de pedagogia. Aconteceu, por mero acaso, que esta iniciativa se cruzava, naquele momento, com um projecto delineado e definido cerca de um ano antes, o IFICT — Instituto de Formação, Investigação e Criação Teatral a que, considerados os méritos, a Fundação deu imediato apoio. [...] Logo no fim de 1982, criou-se um Curso de Iniciação Teatral para os referidos bolseiros africanos, no âmbito do IFICT em formação e dirigido por Adolfo Gutkin.»

1 A imprensa relatava assim: «Vários milhares de pessoas assistiram e participaram na festa trazida pelos Tubarões. E diz-se ‘participaram’ porque a dado momento o ritmo [...] fez levantar grande parte da assistência dos seus lugares sentados. Seguiu-se grande bailação» (*O Diário*, 15-7-1985).

2 Rui Neves chegou a ser membro da banda Plexus, com Carlos Zíngaro, e trabalhara quer no Rádio Clube Português quer na Rádio Renascença, onde foi responsável pelo programa semanal Trajectórias, de música contemporânea e músicas tradicionais de vários pontos do mundo. Havia, à época, trabalhado com Madalena Perdigão no Festival de Música de Lisboa, em 1983. Ver a este respeito a entrevista dada por Rui Neves à *Visão* a 25 de Julho de 2013.

3 Ver *Diário de Lisboa*, 4-8-1985 e 5-8-1985, entre outros.

4 In programa Retorno à Tragédia, 1986.

entre outros, fazendo-se o contacto por recomendação de Val Bourne, directora do festival londrino Dance Umbrella. O intuito é dar a conhecer o novo espaço e demonstrar interesse na apresentação de pequenas companhias de dança. Será um retumbante sucesso, transformando o ACARTE num dos palcos privilegiados para a nova dança que se começava a afirmar na Europa.

No último trimestre do ano realizou-se, por proposta de Yvette K. Centeno, o ciclo Imaginário da Cidade: Cidade Real, Cidade Imaginária com um colóquio, leitura de poemas, uma exposição, e um espectáculo de fado (anteriormente considerado demasiado popular para o espaço da FCG) apresentado na sala polivalente, cheia para além do número de lugares. Foi também apresentado o espectáculo *Teatro de Enormidades apenas Críveis à Luz Eléctrica*, a partir de textos de Aquilino Ribeiro, em encenação de Ricardo Pais pelo Núcleo de Acção Cultural Área Urbana de Viseu, com coreografia de Olga Roriz. Este espectáculo será um grande êxito em termos de público e reconhecimento pela imprensa, voltando a ser apresentado em 1987, assinalando a participação portuguesa nos primeiros Encontros ACARTE. Ainda neste trimestre terá lugar a exposição *O Suave Fazer do Preto no Branco*, correspondência de fotografias de Jorge Molder e desenhos de Jorge Martins, tendo a acompanhá-la um colóquio organizado por Eduardo Prado Coelho, com conversas no inusitado horário das 23h15 às 24 horas.

Já no final do ano, uma Quinzena Multimédia será o primeiro sucedâneo do aceso debate tido na Exposição-Diálogo sobre performance¹. Mas a sala polivalente albergará também um concerto de homenagem a Fernando Lopes-Graça, um ciclo de filme animado francês, canadiano e jugoslavo organizado por Vasco Granja e, em conjunto com o CAM e em colaboração com a Cinemateca, a cultura dos anos 20 em Portugal é alvo de uma revisitação de que o ACARTE também participa com um ciclo de filmes portugueses dos anos 1920 e uma mesa-redonda sobre ilustração.

1 «A Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea [...] constituiu uma porta aberta ao ingresso da performance no Centro de Arte Moderna. Realizaram-se então 11 performances, 13 espectáculos de teatro e 4 concertos mais ou menos ligados à ideia da performance, essa arte efémera que [...] tem como único denominador comum a negativa. Não pode ser classificada como teatro, concerto ou outro qualquer género de espectáculo organizado. Tem sempre algo intermédio: teatro musicado-música teatral, exibição-exibicionismo, acção pictórica-pintura de acção. Na Quinzena Multimédia, organizada a uma escala muito mais reduzida, optou-se por performances em que o aspecto técnico e tecnológico se encontra muito desenvolvido [...]. Na sua especialidade, a Quinzena Multimédia contribuirá decerto para confirmar a importância da performance no panorama da arte contemporânea. Lisboa, Novembro de 1985, Maria Madalena de Azeredo Perdigão.»

Departement de
Création Artistique et
D'Éducation par l'Art

M. Michel Uytterhoeven
Klapstuk Festival
STUC, Van Evenstraat, 2d
3000 Leuven
Belgique

Lisbonne, le 19 juillet 1985

Monsieur,

Je suis redevable de votre adresse à Madame Val Bourne, de Dance Umbrella, London, qui m'a dit que vous seriez la personne indiquée pour me faire des suggestions concernant des groupes ou petites compagnies de dance.

En effet, la Fondation Calouste Gulbenkian est intéressée de présenter à Lisbonne des groupes ou petites compagnies de dance - en particulier pendant le mois de janvier 86 - et aimerait recevoir des propositions de votre part.

Les spectacles auront lieu au Centre d'Art Moderne, dans une salle bien équipée du point de vue technique et avec capacité pour deux cents spectateurs. La scène a 10 m de front par 10 m de profondeur.

Dans votre réponse, veuillez nous indiquer les dates disponibles des compagnies et leurs conditions de collaboration. Nous aimerions aussi recevoir documentation aussi complète que possible sur les compagnies proposées.

Je vous prie d'agréer l'expression de mes meilleurs sentiments.

M. Azaredo
- Maria Madalena de Azeredo Perdigão -
Directrice

ACARTE/747/85
MMAP/MM

18 JUL 85-001179

PÁGINAS 205 A 208: Madalena Perdigão, cartas a solicitar a apresentação de pequenos agrupamentos de dança na sala polivalente, 1985 | FCG – Arquivos Gulbenkian.

Departement de
Création Artistique et
D'Éducation par l'Art

M. Hugo de Graeff
Kaaithheater Festival
30 August Ortsstraat
1000 Brussels
Belgique

Lisbonne, le 19 juillet 1985

Monsieur,

Je suis redevable de votre adresse à Madame Val Bourne, de Dance Umbrella, London, qui m'a dit que vous seriez la personne indiquée pour me faire des suggestions concernant des groupes ou petites compagnies de dance.

En effet, la Fondation Calouste Gulbenkian est intéressée de présenter à Lisbonne des groupes ou petites compagnies de dance - en particulier pendant le mois de janvier 86 - et aimerait recevoir des propositions de votre part.

Les spectacles auront lieu au Centre d'Art Moderne, dans une salle bien équipée du point de vue technique et avec capacité pour deux cents spectateurs. La scène a 10 m de front par 10 m de profondeur.

Dans votre réponse, veuillez nous indiquer les dates disponibles des compagnies et leurs conditions de collaboration. Nous aimerions aussi recevoir documentation aussi complète que possible sur les compagnies proposées.

Je vous prie d'agréer l'expression de mes meilleurs sentiments.

M. Azeredo
- Maria Madalena de Azeredo Perdigão -
Directrice

ACARTE/746/85
MMAF/MM

18 JUL. 85-001178

Department of
Artistic Creation and
Art Education

M. Hugo de Greef
Schaamte VZW
Onze-Lieve-Vrouw Van
Vaakstraat 81
1000 Brussel
BELGIUM

Lisbon, 20 August 1985

Dear Mr. de Greef,

I acknowledge receipt and thank you for your letter of the 7th instant and for the documents you sent about your dance-productions.

I think that the Anne Teresa de Keersmaeker Company would be very suitable to start our collaboration with. Therefore, I ask you to let me know the free dates and financial conditions for a week of shows in Lisbon.

In order that you may get acquainted with our work, I am sending you the programme of several performances, theatre shows and concerts we presented during the Dialogue-Exhibition about Contemporary Art which took place from March to June 1985 in a joint organization of the Calouste Gulbenkian Foundation and the Council of Europe.

I also send you under separate cover the plans of our show room which is not exactly a theatre but is well equipped as light and sound conditions are concerned.

With kind regards, I am

Yours sincerely,
M. Azeredo

- Maria Madalena de Azeredo Perdigão -

ACARTE/910/85
MMAF/MM

21 AUG. 85-001377

Departement de
Création Artistique et
D'Education par l'Art

Madame Denise Luscioni
Theatre de la Bastille
76 Rue de la Roquette
75011 PARIS
FRANCE

Lisbonne, le 19 juillet 1985

Madame,

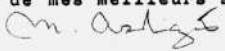
Je suis redevable de votre adresse à Madame Val Bourne, de Dance Umbrella, London, qui m'a dit que vous seriez la personne indiquée pour me faire des suggestions concernant des groupes ou petites compagnies de dance.

En effet, la Fondation Calouste Gulbenkian est intéressée de présenter à Lisbonne des groupes ou petites compagnies de dance - en particulier pendant le mois de janvier 86 - et aimerait recevoir des propositions de votre part.

Les spectacles auront lieu au Centre d'Art Moderne, dans une salle bien équipée du point de vue technique et avec capacité pour deux cents spectateurs. La scène a 10 m de front par 10 m de profondeur.

Dans votre réponse, veuillez nous indiquer les dates disponibles des compagnies et leurs conditions de collaboration. Nous aimerions aussi recevoir documentation aussi complète que possible sur les compagnies proposées.

Je vous prie d'agréer l'expression de mes meilleurs sentiments.


- Maria Madalena de Azeredo Perdigão
Directrice

ACARTE/741/85
MMAP/MM

18 JUL 85-001176

1986

1986 começa com o ciclo Dança no Centro de Arte Moderna: em Janeiro, Elsa Wollaston, com música ao vivo e um atelier de «dança africana não folclórica para bailarinos»; em Fevereiro, a companhia Claude Bromachon; e em Março, Susanne Linke. A iniciativa visa «proporcionar o acesso a formas de bailado diferentes daquelas a que normalmente se tem acesso» e é resultado directo das cartas enviadas no ano anterior por Madalena Perdigão. Como o será também a apresentação, em Dezembro, de uma Mostra de Dança Holandesa Contemporânea em cujo programa Madalena Perdigão afirma¹:

Bom será que o exemplo da Holanda — país geograficamente pequeno, como o nosso é — frutifique entre nós, conduzindo à revelação de novos valores na dança e a uma salutar diversificação de estilos coreográficos com o denominador comum histórico-cultural que lhes advirá da sua raiz portuguesa.

Entre estas duas iniciativas há outros dois momentos de dança no ACARTE, ambos no anfiteatro ao ar livre, em Julho, dando origem ao que mais tarde será o ciclo anual Dança no Anfiteatro ao Ar Livre: inserido no ciclo Regresso à Tragédia, o bailado *As Troianas*, com coreografia de Olga Roriz e música de Constança Capdeville, Vitorino e Janita Salomé, pela Companhia Nacional de Bailado do Teatro de S. Carlos (que também apresentará cenas do bailado *Romeu e Julieta*, de Skibine); e a Companhia de Dança de Lisboa — uma companhia independente

1 No Programa da Mostra de Dança Holandesa Contemporânea pode ler-se: «Nos últimos quinze anos a dança contemporânea, não-académica, teve um grande desenvolvimento na Holanda, originando a aparição de um número considerável de grupos de dança com concepções e estilos totalmente diferentes. [...] Continuando a sua política de trazer ao conhecimento do público português formas mais inusitadas e mais experimentais da dança actual vai o ACARTE apresentar em Lisboa uma série de espectáculos da dança holandesa, seguindo de perto o exemplo do Centro Georges Pompidou, que organizou um ciclo semelhante em Setembro de 1985, e de Reggio Emilia [...]. O público português conhece, aliás, dois ilustres coreógrafos destas Companhias — Hans van Manen e Jiri Kylian — através de alguns bailados de sua autoria que constam do repertório do Ballet Gulbenkian. Mas além dos espectáculos, a Mostra de Dança Holandesa Contemporânea constará de sessões de vídeo, de uma exposição de fotografias de Hans van Manen (também reputado fotógrafo) e de dois workshops destinados a bailarinos profissionais, tudo contribuindo para um melhor conhecimento da dança holandesa em Portugal e para um alargamento dos nossos horizontes culturais. E bom será que o exemplo da Holanda — país geograficamente pequeno, como o nosso é — frutifique entre nós, conduzindo à revelação de novos valores na dança e a uma salutar diversificação de estilos coreográficos com o denominador comum histórico-cultural que lhes advirá da sua raiz portuguesa. Maria Madalena de Azeredo Perdigão, Outubro de 1986.»

fundada pelo jovem e recém-regressado de Nova Iorque, Rui Horta (a quem é reconhecido o devido valor na renovação do panorama de dança no país), na qual se praticava, entre outras técnicas, a dança jazz — que se apresentou com a «novel orquestra» do Hot Clube a acompanhá-la²

Um ciclo de videoclipes dos anos 80 com selecção e comentário de Miguel Esteves Cardoso marcará a participação do ACARTE no ciclo O Musical, organizado pelo Serviço de Belas-Artes. Pensando a relação entre música e a imagem e dando a conhecer várias gerações de videoclip pensado como arte, a sala polivalente acolhe do *Dunas*, de Edgar Pera para os GNR, ao *I Want to Break Free*, dos Queen por David Malet, e aos trabalhos de Julien Temple para David Bowie, entre outros. A iniciativa é de acesso gratuito.

Em Fevereiro, o ACARTE acolherá o ciclo O Fantástico na Arte Contemporânea, com um colóquio, com coordenação de Maria Alzira Seixo; os filmes *Silvestre*, de João César Monteiro, e *Trás-os-Montes*, de António Reis e Margarida Cordeiro; uma exposição de pintura; uma mostra sobre cinema de animação e o fantástico; música por Constança Capdeville e o grupo Colecviva e pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, de Jorge Peixinho; e dança, por Claude Bromachon, inserido no ciclo Dança no CAM. A iniciativa visa reflectir sobre «a intromissão de componentes fantásticos num sistema estético que não os admite primordialmente», fissurando a representação do mundo «sem a abalarem substancialmente como pressuposto estético de base». No trabalho que levará a cabo nesta iniciativa, Constança Capdeville afirma decidir apostar doravante na «formação de um agrupamento que explorasse a linha do teatro musical não excluindo, no entanto o repertório tradicional, muito embora visto e apresentado através de uma perspectiva diferente», o que levará à realização futura de uma série de cursos intitulada o Teatro Musical e o Intérprete Hoje, também no

2 No programa pode ler-se: «Ao abrir as suas portas à Companhia de Dança de Lisboa, a Fundação Calouste Gulbenkian reconhece o valor da acção que pode desempenhar uma Companhia, com toda a frescura e a força da juventude, no desenvolvimento do meio balético português, vindo juntar o seu esforço à prestigiada acção desenvolvida há anos pelo Ballet Gulbenkian. Reconhece também o nível artístico já atingido por esta Companhia e a competência com que é orientada. Ao mesmo tempo, a Fundação Calouste Gulbenkian presta homenagem ao apoio que o Ministério da Cultura e a Secretaria de Estado (que subsidia a Companhia de Dança de Lisboa) têm vindo a prestar ao longo dos anos ao desenvolvimento do bailado em Portugal e que tantas vezes tem sido menosprezado ou incompreendido. Finalmente, uma palavra de apreço para com a novel Orquestra de Jazz do Hot Clube de Portugal, cujo concurso decerto muito contribuirá para o sucesso desta série de espectáculos. Maria Madalena De Azeredo Perdigão. Lisboa, Julho de 1986.»

ACARTE, e à apresentação de novo espectáculo em Junho. Em Março de 1986, será a vez do jazz, e o ACARTE acolherá um curso de Interpretação de Big Band por José Eduardo e o grupo catalão Taller de Musics, que participaria depois no Jazz em Agosto desse ano. E ainda na Primavera, a sala polivalente acolheria uma conferência sobre teatro contemporâneo por Fernando Arrabal, um espectáculo pelo Teatro da Rainha, das Caldas da Rainha (inserido na vontade de apoio à descentralização), uma retrospectiva do cinema de animação de Annecy, com organização de Vasco Granja no quadro de uma exposição de Banda Desenhada patente no CAM; um concerto pelo Quarteto Opus Ensemble no Dia Internacional dos Museus, uma exposição de desenhos de Isabel Barreno com leitura de textos por Lia Gama e Ana Zanatti, a apresentação dos trabalhos finais do primeiro Curso de Cinema de Animação, nova edição da série Concertos à Hora do Almoço, e o espectáculo multimédia Amag'arte, com Carlos Zíngaro, Paulo Brandão, Eduardo Sérgio, Ana Macara e Madalena Vitorino. Madalena Perdigão justificou a proposta no seu programa:

Quando o Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte (ACARTE) iniciou as suas actividades, uma das principais orientações que assumiu foi a de organizar espectáculos multi-média e inter-média. Outra orientação importante do Serviço foi a de dar guarida a acções de pesquisa, desde que fundamentadas pelos currículos e pela obra anteriormente realizada pelos apresentantes dos projectos. O ACARTE decidiu também, logo desde o início, correr riscos e cometer erros, tal como permitir aos outros que corressem riscos e cometessem erros. Tudo isto explica e justifica a apresentação de AMAG'ARTE.

A crítica, em geral, não gostou do espectáculo apresentado, como se pode ler na imprensa.

De Maio a Julho foi a vez do teatro, num grande ciclo intitulado Retorno à Tragédia, com organização de Jorge Listopad e Orlando Neves e selecção do recém-criado conselho Consultivo de Teatro. Explica Madalena Perdigão no programa da iniciativa:

Quando Jorge Listopad me falou pela primeira vez no Retorno à Tragédia, compreendi desde logo que o projecto tinha nascido à sombra e por força do *Frei Luís de Sousa*. Projecto ambicioso, o Retorno tendia a congregar no seu âmbito diversas disciplinas, como a dança e a música, apostava em documentar-se através duma

exposição e propunha-se reflectir, colloquiando, sobre temas relacionados com a Tragédia. Mas o nó do projecto, o seu fulcro, era bem o *Frei Luís de Sousa*, com o apelo irresistível da sua dramaticidade.

Incluiu a exposição Cem Anos de Tragédia em Portugal; os espectáculos de teatro *Frei Luís de Sousa* (encenação: Jorge Listopad), *À Procura da Tragédia* (encenação: Orlando Neves), *O Fim*, de António Patrício (encenação: Jorge Listopad); *O Indesejado*, de Jorge de Sena (encenação: Orlando Neves); os colóquios A Tragédia e a História de Portugal e Formas Teatrais da Tragédia; música pelo Quarteto de Cordas Capela; e bailado pela Companhia Nacional de Bailado do Teatro S. Carlos, *Romeu e Julieta* (coreografia: Georges Skibine) e *As Troianas* (coreografia: Olga Roriz). O projecto, considerado por alguns como sendo, «de longe o mais ambicioso projecto levado à cena nesta temporada»¹ obteve ampla divulgação mediática. Mas a crítica de teatro Maria Helena Dá Mesquita queria ir mais longe: «Resta apenas fazer votos para que ao Retorno à Tragédia se suceda um Retorno à Comédia, seguindo em frente. Que o CAM da Gulbenkian continue a girar como autêntica máquina do tempo»².

E se Julho é pautado pela apresentação de dança no anfiteatro ao ar livre, em Agosto regressa o Jazz em Agosto, que continua o trabalho do ano anterior. Explica Rui Neves:

Desde Jazz em Agosto 85 que as tendências actuais do Jazz têm sido privilegiadas na apresentação de algumas das suas vozes mais significativas, tarefa gigantesca que não exclui outra, igualmente gigantesca, de praticar uma amostragem de figuras vivas da História do Jazz que tem (apenas) quase um século.

No Outono, inicia-se um novo curso de cinema de animação, regressam as bandas no anfiteatro ao ar livre e tem lugar a primeira edição de um ciclo de nova música improvisada que motivará acesa polémica na imprensa: em causa esteve «o que faltaria» em termos musicais e a ordem pela qual a apresentação «do que faltaria» deveria ter lugar, bem como noções de cultura popular e cultura erudita, do jazz que «precisava» de ser ouvido e de quando esta escuta deveria acontecer. No programa da iniciativa, Madalena Perdigão insiste na ênfase que o Serviço ACARTE

1 Manuel Rio-Carvalho, *Jornal de Notícias*, sem data, arquivo ACARTE.

2 Maria Helena Dá Mesquita, *O Diário*, 8-6-1986.

coloca na presença ao vivo e explica o privilégio dado ao próprio desempenho musical, à performance, bem como à improvisação e à teoria:

Os músicos que vão ser apresentados neste Ciclo, em que o acto do concerto é também uma «performance», possuem elevados conhecimentos teóricos. A capacidade técnica e expressiva destes músicos é permanentemente posta em relevo, numa intenção de criarem novas músicas através dos fecundos caminhos proporcionados pela improvisação. Sublinhará também a coexistência de géneros que uma prática como a da improvisação permite: os músicos da Música Improvisada são oriundos de diversos horizontes musicais: do Jazz de Vanguarda, a maior parte, mas também da Música Erudita, da Música Contemporânea, da Música Electrónica e, não raro, da Música Rock de Vanguarda.

O crítico Rui Eduardo Pais deu conta dos efeitos desta coexistência:

Qualquer coisa começou a debater-se ente nós em torno do tema improvisação. Os ecos imediatos foram, no entanto, pobres. Em relação ao ciclo inquietaram-se alguns espíritos por não ser jazz e, no que diz respeito à dupla Paredes/Vitorino d'Almeida, foi pior, porque o disco não é nem erudito nem popular, é outra coisa. A improvisação anda a baralhar os bons conceitos de muita gente¹.

Ainda no âmbito da música começariam em 1986 os inéditos ciclos de músicas «do mundo» com *Viva Venezuela!*, pela cantora Maria Rodríguez. A iniciativa apenas foi possível por intermédio da acção da organização britânica Arts Worldwide.

Celebrar-se-á igualmente, num colóquio organizado por Helena Buescu, a urbanidade do poeta, então centenário, Cesário Verde. Em Novembro, o ciclo Dança Holandesa Contemporânea assinalaria o início de uma ampla atenção prestada pelos jornais a esta forma de dança².

1 Rui Eduardo Pais, *Diário de Lisboa*, 26-11-1986.

2 «Novos caminhos do bailado europeu — O ACARTE [...], superior e inteligentemente dirigido por M.A.P., 'continuando' a sua política de trazer ao conhecimento do público português formas mais inusitadas e mais experimentalistas da dança 'actual', acaba de levar a efeito, ao longo de duas semanas, uma Mostra de Dança Holandesa Contemporânea [...]. Trata-se de uma iniciativa que se revestia do maior interesse e de grande importância, pois não só nos permite apreciar o actual desenvolvimento da dança na Holanda como também nos mostrou os novos caminhos que a dança percorre na Europa.

A fechar o ano tem lugar o primeiro curso O Teatro Musical e o Intérprete Hoje, organizado e dirigido por Constança Capdeville, com o apoio pedagógico do grupo Colecvida, e, em organização de Vasco Granja, o programa Dezembro Infantil, com uma exposição de marionetas, uma mesa-redonda e espectáculos de marionetas e cinema de animação.

Com o ciclo Performance-Arte, que incluiu desta vez apenas artistas portugueses, continua o apoio do ACARTE a esta forma de arte. Apresentou-se *V.I.T.R.I.O.L.*, por Rui Órfão; *Performance I* e *Performance II*, por Gerardo Burmester; *Erganómetro*, por Silvestre Pestana; *Ponto-acção*, por Fernando Aguiar; e *Umuurzl*, por Manoel Barbosa.

Madalena Perdigão contextualiza:

O facto de este ciclo não ter uma ideia condutora, nem um tema particular a ressaltar, dá aos artistas que nele colaboram uma liberdade plena na escolha dos su-

Sobretudo, confirmou aquilo que já hoje é uma verdade mas que, entre nós, poucos sabem: que os EUA não são já a grande pátria da dança contemporânea e que é na Europa que se está experimentando e procurando novos caminhos no sentido do real impasse em que a *modern dance* caiu. [...] Por outro lado, a Holanda — um pequeno país da Europa, tal como Portugal — poderá servir-nos de eloquente exemplo daquilo que, sem ponderação, boa organização e real apoio, é possível fazer no campo da arte e da cultura: hoje a Holanda possui 8 orquestras sinfónicas, 12 agrupamentos de música de câmara, 2 grandes companhias de dança e 'ballet' e vários pequenos agrupamentos experimentais de dança subsidiados quer pelo estado quer por entidades autárquicas. [...] Estamos seguros de que esta Mostra de Dança Holandesa Contemporânea irá ajudar os nossos jovens coreógrafos no que ela pode contribuir para o alargamento dos nossos horizontes culturais» (Tomás Ribas, *A Capital*, 24-11-1986). «A Mostra de Dança Holandesa Contemporânea [...] vem dar o exemplo de como por vezes correntes e escolas artísticas têm directamente a ver com a geografia. Não que se possa afirmar ser a dança holandesa algo de original (até pela ascendência que nela se revela da dança americana, desde o neoclassicismo de Balanchine ao pós-modernismo minimal de Lucinda Childs e ao universo multimédia de Meredith Monk, passando pelo modernismo vanguardista de Mercê Cunningham e John Cage), mas porque as formulações conceptuais e práticas na Holanda globalizaram e deram sentido a um variado tipo de tendências que se encontram difusamente no bailado contemporâneo. Não é por acaso que, em relação à dança holandesa contemporânea se prefere a designação de dança-teatro. É uma caracterização que diz respeito a praticamente todos os dançarinos holandeses, desde De Wit a Krisztina De Châtel: a dança enquanto teatro de expressão corporal, mesmo que abstracto. Em cerca de vinte anos, portanto, a Holanda evoluiu de um teatro de repertório para um teatro físico e visual, sem narratividade, diluindo-se as fronteiras entre dança e representação. *Target* de Bart Stuyf, *Bourrasque* de Nils Christie (Introdans) ou *Typhoon* de De Châtel são como que a extensão das implicações dinâmicas da 'dança-contacto' do americano Steve Paxton — luta, competição, desafio, resistência — e do neo-expressionismo de Pina Baush. Pensando-se como um espectáculo total, este teatro coreográfico conjuga diferentes meios. Um dos elementos constituintes, a música, ganha um papel que em nada se confunde com o do bailado clássico. [...] Muito longe do naturalismo do corpo» (Rui Eduardo Paes, *Expresso*, 8-11-1986)..

portes. O ponto de partida foi, no entanto, o das artes plásticas, embora o percurso dos projectos atravessasse outros campos como o da música, da poesia, do teatro, do vídeo, da expressão corporal. «Performance-Arte» constitui uma amostragem, necessariamente incompleta e limitada, do estado da performance em Portugal. Espécie em vias de extinção, como muitos crêem, caminho para a arte total, como outros afirmam, o certo é que a performance marcou o panorama da arte contemporânea. A sua evolução aponta para formas multimédia, para a dança-teatro, para o teatro-musical. Reflectir sobre o que se passa actualmente no campo da performance, partilhar com os artistas a sua realização, constitui um evento importante para quantos se interessam pelo mundo da arte.

1987

Em 1987 o ritmo de programação do ACARTE acelera. Por um lado, fruto das cartas enviadas por Madalena Perdigão em 1985, sucedem-se ao longo do ano uma série de iniciativas que apresentam em Portugal novas tendências da dança, por outro lado têm início, em Setembro, os Encontros ACARTE — Novo Teatro/Dança da Europa, um momento muito intenso de programação em que — do grande auditório aos jardins, bar do museu, sala polivalente, anfiteatro ao ar livre e bar do CAM — todo o complexo Gulbenkian é utilizado quase 24 horas por dia para programação durante 10 dias. Em paralelo, continuam os Concertos à Hora do Almoço, a Festa Europeia da Música, o cinema de animação, as marionetas, os cursos O Teatro Musical e o Intérprete Hoje por Constança Capdeville, as Bandas de Música, e o Jazz em Agosto, e reforçam-se iniciativas esboçadas nos anos anteriores, casos da Dança no Anfiteatro ao Ar Livre, em Julho (continuando o trabalho do ano anterior neste ano formulado explicitamente o lema «duas companhias, duas estéticas»: a Companhia de Dança de Lisboa, de Rui Horta e a Companhia Nacional de Bailado do Teatro de S. Carlos, dirigida por Armando Jorge) ou dos ciclos de dança no último trimestre do ano, agora sob a denominação Aspectos da Dança Contemporânea; deixando ainda espaço para iniciativas esporádicas, como o encontro A Arquitectura e a Cidade — Propostas Recentes, proposto pela Associação dos Arquitectos Portugueses (embrião da Ordem dos Arquitectos). É de notar que a Arquitectura se encontra também referida no programa do ACARTE. Madalena Perdigão coloca a pertinência da iniciativa,

mais uma vez, na falta¹, e Nuno Teotónio Pereira, organizador da iniciativa, explica:

Os temas e os problemas da Arquitectura têm suscitado um crescente interesse por parte da opinião pública [...]. Interesse legítimo e natural, ao fim e ao cabo, pois todos e cada um somos utentes de espaços moldados por aquela disciplina — ou que o deveriam ser. No entanto, esta nova atenção não tem sido cabalmente correspondida. Seja pela ausência de uma crítica habitual de Arquitectura entre nós — e que teimosamente persiste; seja por debilidades frequentes em esporádicas tentativas para preencher esse vazio: hermetismo da linguagem, apriorismo acrítico, atitudes apologéticas ou mero memorialismo descritivo. Foi para proporcionar um contributo pontual à satisfação destas carências que a Associação dos Arquitectos Portugueses e o ACARTE deram as mãos na organização destes colóquios, numa iniciativa de dimensão e diversidade talvez inéditas em Portugal; [...] proporcionando o diálogo e o debate necessários entre os criadores e a sociedade, para que a prestação de serviços que aos arquitectos compete seja cada vez mais uma utilidade a que não se pode renunciar.

Ou as propostas multidisciplinares pontuais a que o serviço teve oportunidade de responder, como a colaboração entre o pintor Pedro Calapez e o músico Nuno Vieira de Almeida ou os experimentais e tecnológicos *Touch Monkeys*, com dois intérpretes humanos e 18 músicos-robôs.

No mesmo ano, o CAM leva a cabo uma iniciativa de grande vulto dedicada a Amadeo de Souza-Cardoso a que o ACARTE se associa com um colóquio e uma série de outras actividades, e participarão juntos (CAM e ACARTE) numa exposição no Museu Espanhol de Arte Contemporânea de Madrid, à época ainda no Círculo de Bellas Artes, mais tarde Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Também colaborarão na organização do colóquio *A Fotografia como Arte/A*

1 Escreve Madalena Perdigão no programa do evento: «Atento, como pretende estar, às apetências — para não dizer carências — do meio cultural português, o ACARTE acolheu com o maior interesse a proposta que lhe foi apresentada pela Associação dos Arquitectos Portugueses.» A iniciativa contará com a participação dos arquitectos convidados: Hestnes Ferreira, Gonçalo Sousa Byrne, Michel Toussaint Alves Pereira, António Nunes de Almeida, Manuel Armando Melo, Cândido Chuva Gomes, Carlos Almeida Marques, Manuel Graça Dias, Victor Mestre, Alcino Soutinho, Manuel Correia Fernandes, Eduardo Souto Moura, António Cardim e Carlos Machado e terá como intervenientes Salette Tavares, José Manuel Fernandes, Victor Consiglieri, Paulo Varela Gomes, Nuno Portas e Alexandre Alves Costa.

Fotografia como Suporte, reiterando o interesse do ACARTE nesta forma de arte, e ecoando ainda o colóquio *O Preto e o Branco*, promovido dois anos antes.

Porém, 1987 começa com teatro, um ciclo de Encontro com Lorca — autor que muito impressionou Madalena Perdigão, no final do anos 1940, na altura ainda estudante em Coimbra, onde assistiu a *A Casa de Bernarda Alba* antes de a representação ser proibida pela Censura. Neste ciclo, é de assinalar a estreia de Nuno Carinhas na encenação com *O Amor de D. Perlimpim com Belisa no Seu Jardim*, e o espectáculo *Fe-de-ri-co*, por Constança Capdeville e pelo Coleciva. E em Abril será a vez de *Hamlet*, que não era encenado em Portugal há mais de 50 anos, oferecendo o ACARTE a ocasião para o teatro nacional superar algumas das suas lacunas históricas, levando à cena os clássicos. A representação, em encenação de Carlos Avilez e com Carlos Daniel no papel de Hamlet, foi acompanhada de um colóquio, cinema, uma exposição e concertos de música antiga. A crítica dirá que este é um «momento histórico»¹. Mas o que mais marcará, em termos teatrais, o ano será a polémica em torno da polaridade teatro de texto *vs* teatro/dança ou teatro visual, sobretudo durante os Encontros ACARTE 87, amplamente cobertos pela imprensa — o que constituiu uma ocasião privilegiada para o aparecimento de novos especialistas e críticos culturais. Em causa estaria uma transformação tanto na estética como nos modos de produção dos espectáculos e na formação dos intérpretes. Estas alterações estéticas fazem-se igualmente sentir na dança, ajudando a esbater fronteiras entre géneros: logo em Fevereiro, um ano após a entrada oficial de Portugal na CEE, tem lugar uma mostra de dança europeia contemporânea no âmbito da qual é, entre outros espectáculos também em estreia nacional, é apresentada a peça *Rosas Danst Rosas*, de Anne Teresa de Keersmaeker². Num texto de pendor fortemente europeísta em que a modernidade europeia era apresentada como um projecto incompleto, um caminho a percorrer, Madalena Perdigão explicava no seu programa a iniciativa, que junta «o alargamento dos horizontes baléticos com o conhecimento mais apurado dos parceiros europeus», visando contribuir para inspirar os jovens coreógrafos, contribuindo assim para uma reconfiguração das corporalidades.

1 «Peça mítica, portanto, Hamlet, tornou-se em Portugal no mito de um mito, já que a ela não tivemos acesso nos últimos setenta anos, o que é significativo de alguns bloqueamentos da capacidade criadora da nossa sociedade» (Carlos Porto, *Diário de Lisboa*, 28-4-1987).

2 Incluiu: *Stilted Vision*, *Skin Deep*, *Beneath the Bridge*, *Mindless Mater*, pela Images Dance Company (coreografia: Earl Lloyd Hepburn); *Rosas Danst Rosas* (coreografia: Anne Teresa De Keersmaeker) e workshop/formação para bailarinos (por Nadine Ganase); e *Une Passion*, pela Compagnie Karine Saporta (coefografia: Karine Saporta).

A integração na Europa das Comunidades não deve ser entendida por nós, portugueses, como um porto a que já chegámos, mas como um caminho que teremos de percorrer ainda por algum tempo. Na senda desse caminho, e para mais depressa alcançarmos o porto de chegada, necessário se torna conhecermos melhor os nossos parceiros europeus e fazermo-nos conhecer por eles. Um primeiro passo nesse sentido será o intercâmbio cultural nos vários domínios das artes e da literatura com os diversos países da Europa. Esta pequena Mostra de Dança Europeia Contemporânea — a que se seguirá, de 11 a 19 de Setembro próximo, um Festival Internacional de Teatro e Dança de maiores proporções constitui uma marca de referência no âmbito dum programa mais vasto. Trata-se de dar a conhecer ao público português três jovens companhias europeias de dança que vão apresentar-se nos seus diferentes estilos e assim contribuir para ilustrar o mosaico das Comunidades. [...] Possa esta Mostra conseguir tais desígnios e inspirar os jovens coreógrafos e bailarinos portugueses a prosseguirem as suas actividades com mais íntimo conhecimento do que se passa no mundo europeu da dança.

Procurando dar conta do que estava em causa na dança contemporânea, a crítica falou em «antropologia do gesto como método», na criação de imagens de «teatralidade da vida»¹, em «dar mais valor à emoção propriamente dita» ou numa procura de «transmitir através do corpo as reacções mais simples do quotidiano ou as mais complicadas do Universo do imaginário». Numa linguagem que tinha o ar dos tempos, falava-se em sucesso e no «risco do não sucesso» dado ser «com os ‘desaires’ que [estes novos coreógrafos] aprendem, que ganham a maturidade que demonstram no trabalho ou numa simples conversa»². Mas foi *Rosas*, de Anne Teresa De Keersmaeker, apresentação longa³, a ocupar toda a duração de uma noite com a apresentação de uma única peça (coisa invulgar, senão inédita, em dança), o que suscitou alguns dos comentários mais contundentes, abarcando os próprios meandros da produção da proposta. Diz então Manuela de Azevedo⁴, que hoje é vista como uma das primeiras mulheres portuguesas jornalistas e que, à época, contava já com mais de sessenta anos de idade:

1 Jorge Listopad, *Diário de Notícias*, 24-02-1987.

2 Ana Campos, *O Tempo*, 12-03-1987.

3 Maria de Assis, em entrevista, referiu ter sido possivelmente uma das primeiras apresentações de uma peça de dança de uma única noite. Entrevista a Maria de Assis, 5-8-2009.

4 Manuela de Azevedo, *Diário de Notícias*, 2-3-1987.

Pelo que deduzo, [o grupo *Rosas*] organizou-se especialmente para participar num festival, depois de uma série de pesquisas e propostas, apresentadas em outras manifestações já hoje sem fronteiras.

Foi esta pequena companhia de quatro bailarinas e um não maior número de técnicos e outros responsáveis que se apresentou com ‘*Rosas danst Rosas*’ na sala polivalente do Centro de Arte Moderna (a este o cumpre fazer, pela sua missão na cultura portuguesa) com um espectáculo ‘violador’ da serenidade psíquica dos Portugueses, ou antes, dos Alfacinhas. Uma só produção com o tempo de cento e cinco minutos sem intervalo [para] acalmar os nervos. Um tempo que dividiria em vários ‘contratempos’, desde três quartos de hora de ensimesmamento e silêncio total, com uma espécie de ‘preparação’ ou ‘aquecimento’ no solo (a que lamento não ter podido assistir) e, depois, obedecendo sempre a esquemas extremamente simples e doentiamente repetitivos, outras imagens de movimentos coordenados que, na dialéctica anunciada no programa e que os olhos do espectador confirmam reproduzem algo dos nossos gestos do dia-a-dia. [...] Os gestos, porém, nada têm com a gramática da dança. Os corpos são perfeitamente ginasticados. Eu diria, porém, que há uma certa agressividade e revolta no puxar dos cabelos para trás, no desnudar dos ombros, no voltar das cabeças. [...] A música doentiamente monocórdica é amachucante [...].

Rematando:

Aqueles que não podem ir à Europa de hoje, é bom que sintam que essa mesma Europa vem a Portugal. Sabe-se que muitos europeus e americanos recebem sedentamente estas propostas. Em Lisboa, jovens dos 18 aos 60 anos também as aplaudem, enquanto outros ficam a olhá-los, vendo passar os comboios da modernidade. Por mim aplaudo, sobretudo, porque há em tais manifestações lúdicas uma enxertia de seiva nova, renovadora, que há-de em breve conduzir à estação radiosa, destino absoluto do comboio que passa...

Em Março tem lugar uma exposição temática para crianças em colaboração com o Centro de Arte Infantil sobre as festas cíclicas ao longo do ano. Explica Madalena Perdigão:

As Festas. Passeio pelo Calendário insere-se numa sequência de exposições temáticas para crianças que têm vindo a ser realizadas no Centro Artístico Infantil [...]. Todas estas exposições têm tido por principais objectivos desenvolver a capacidade

criativa e a imaginação das crianças [...]. No caso de As Festas, acresce a estes objectivos o propósito de sensibilizar adultos e crianças (e não apenas estas últimas) para a importância cultural das festas religiosas ou profanas — algumas vezes comungando das duas características — que pontuam o calendário do País e a vida de todos nós. Como se vê em As Festas há uma atenção que se poderia dizer performativa à materialidade do evento, o que é comprovado pelos textos do catálogo e pela colaboração estreita com o etnólogo Ernesto Veiga de Oliveira e a colaboração recebida por uma série de Museus e Câmaras Municipais de todo o país.

No programa do Jazz em Agosto 87, com organização de Rui Neves e que incluiu concertos de Art Ensemble of Chicago, World Saxophone Quartet, Mário Laginha Decateto, Trio Shish e Carlos Zíngaro e o Jan Garbarek Quartet, além de workshops de Big Band por Zé Eduardo, do Jan Garbarek Quartet e de um seminário, Madalena Perdigão responde às críticas tecidas à ideia de improvisação no ciclo de Nova Música Improvisada do ano anterior. Escreve Madalena Perdigão, fazendo a defesa da improvisação:

Improvisar em música é como gozar de liberdade num regime político democrático. É-se livre dentro de certos parâmetros (em particular os de não prejudicar a liberdade dos outros) e com o apoio de determinadas estruturas. A improvisação é hoje em dia comumente utilizada na música erudita ocidental, tanto ao nível dos compositores como ao dos intérpretes e contrariamente ao que aconteceu no Romantismo. Tem sido presença constante nas músicas oriental e africana e na música popular de todos os continentes. O Jazz, cuja história ainda não conta com um século, fez desde sempre apelo à improvisação. Pode afirmar-se que esta constitui uma das suas principais características, juntamente com a incorporação de fontes primitivas ou da tradição viva. A música de Jazz individualiza-se ainda por um outro aspecto, que é o de exigir a participação criativa do público. [...] E se, como afirmou Manuel de Falla, a música não se faz para ser compreendida, mas para ser sentida, resta-nos esperar que assim aconteça com os espectadores de Jazz em Agosto 87. Resta-nos esperar que sintam essa música de Jazz mesmo quando, por hipótese, a não compreendam.

Em Setembro começaram os Encontros ACARTE — Novo Teatro/Dança da Europa, iniciativa que constituiu um dos maiores empreendimentos do Serviço ACARTE. Tão grande que, hoje em dia, quando se pensa no ACARTE pensa-se muitas vezes nos Encontros ACARTE: a confusão é frequente, o que

não será, porventura, de estranhar uma vez que este festival anual perdurou até 2001, misturando-se com a própria história do Serviço (e da Fundação), passando por várias direcções e experimentando mesmo formatos distintos.

Ainda no Outono, o ACARTE, a convite de Madalena Perdigão, acolheu nas suas instalações um colóquio sobre Literatura Popular Portuguesa e Teoria da Literatura Oral/Tradicional/Popular¹. E houve nesse ano ainda uma série de iniciativas extra-europeias, como um ciclo de marionetas chinesas, o «delicious movement» dos bailarinos e coreógrafos japoneses radicados em Nova Iorque, Eiko and Koma, ou o encontro com o poeta brasileiro Murilo Mendes. Por último, a tradicional actividade infantil de Dezembro passou, em 1987, pela apresentação de filmes de animação com personagens da banda desenhada franco-belga, como o Tintim, o Astérix e os Estrumpfes e o ano terminou com o ciclo Arte e Tecnologia, no qual se propuseram três dias de debate mas também actividades paralelas como um espectáculo de «música espacial», uma exposição de hologramas e outra de fractais, ou ainda uma «demonstração da interacção entre um computador e arte».

Ideias de Europa para ideias de teatro: a criação dos Encontros ACARTE

Qual a relação entre a criação dos Encontros ACARTE — Novo Teatro/Dança da Europa, em 1987 (EA87), e a entrada de Portugal para a Comunidade Económica Europeia (CEE), em 1986? Novo Teatro da Europa: «novo» em relação a quê? Haverá diferentes ideias de teatro para diferentes ideias de Europa, em diferentes tempos? Que modelos estéticos, filosóficos mas também económicos e existenciais, estarão em causa? A que «comunidades imaginadas» se destinam, quem é o seu sujeito ideal?

Os Encontros ACARTE foram criados em 1987 sendo co-dirigidos por programadores de três instituições europeias, coisa pouco comum para a época: Madalena Perdigão, do Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian;

¹ Na imprensa pôde ler-se: «O rimance cantado da terra de Miranda fez-se ouvir ontem no Centro de Arte Moderna da Gulbenkian, pela voz autorizada do padre António Mourinho e de três mirandesas. Este foi o ponto alto do colóquio sobre literatura popular portuguesa, a decorrer, até amanhã, na Sala Polivalente do Centro» (Júlio Pinto, *Diário Popular*, 27-11-87).

George Brugmans, do Springdance Festival, de Utrecht; e Roberto Cimetta, do Inteatro de Polveriggi, em Itália. A leitura dos textos do programa, bem como a consulta do arquivo geral do Serviço ACARTE ao longo desses anos, torna a relação da iniciativa com a entrada para a CEE muito clara:

Roberto Cimetta e George Brugmans interrogaram[-se] sobre o que se passava em relação ao novo teatro, já que, desde há dez anos, se efectuam festivais em todos os países e ainda não tinham ouvido falar deste tipo de iniciativas no nosso país¹. A ideia, explicam-nos, partiu deles próprios, quando Portugal entrou na CEE. [...] «Pensámos que seria bom para todos haver uma troca de conhecimentos e decidimos organizar um encontro. Apresentámos o projecto à Gulbenkian e eles foram muito receptivos»².

Em entrevista, George Brugmans acrescentou informações sobre como apareceu a ideia de criar os Encontros ACARTE, contando que Madalena Perdigão terá, em 1985/1986 enviado uma carta a vários teatros e instituições da Europa, entre elas o Springdance Festival, manifestando o interesse do ACARTE em conhecer novas formas de teatro e dança. Segundo Brugmans sabia-se muito pouco, à época, sobre Portugal e menos ainda em termos das Artes Performativas. A ideia dos Encontros ACARTE teria então nascido numa conversa entre Brugmans e Cimetta numa viagem de comboio a caminho de um encontro do recém-criado IETM [Informal European Theatre Meeting] em Edimburgo:

A primeira vez que eu ouvi falar do ACARTE foi em 86 ou em 85. Ninguém sabia nada de Portugal, nem sequer estava na União Europeia, era para lá de Espanha... Para quem trabalhava em Artes Performativas Portugal praticamente não existia. Até que o ACARTE, a Madalena Perdigão, nos enviou uma carta, muitos de nós recebemos essa carta... [...] esse foi o tempo, o início dos anos 80, em que uma série de pequenos festivais de teatro *avant-garde* começaram a conhecer-se uns aos outros e a trabalhar em conjunto. [...] E então, eu recebi esta carta a dizer que Portugal dentro em breve iria passar a ser membro da União Europeia e que eles estavam interessados em saber o que se passava.
[...]

1 *Diário de Notícias*, 6-9-87.

2 *O Século*, 10-9-87.

Umás semanas depois deu-se o caso de eu estar no comboio de Londres para Edimburgo com o Roberto Cimetta, o director do festival Inteatro em Itália [...] e eu disse-lhe: ouve, Roberto, tu estás no Sul da Europa e sabes imenso sobre teatro e um bocadinho sobre dança... eu estou no Norte e sei um bocadinho mais sobre dança... Porque é que não vamos lá ter com eles e lhes propomos um festival, pode ser que aceitem. E o Roberto achou que era boa ideia.

[...] E — e isto é muito importante — partiu tudo da necessidade de informação... que se foi interligar a uma plataforma que tinha acabado de começar na Europa... Algo que acabou por resultar no Informal European Theatre Meeting [IETM] mas que [...] começou mais ou menos como uma espécie de guerrilha de jovens festivais com vontade de dizer: Ei, nós também existimos. Nós estamos a fazer uma coisa que é nova, por isso vamos juntar-nos e partilhar informação¹.

O IETM [Informal European Theatre Meeting] é uma rede de jovens festivais europeus, à época não convencionais, que nasce no início dos anos 80. Entre os seus primeiros membros contam-se, entre outros, o próprio George Brugmans, do Springdance, Roberto Cimetta, do Inteatro, o LIFT (London International Festival of Theatre), o Kaaitheatre de Bruxelas e, muito importante, o Ritsaert Ten Cate, do Mickery Theater de Amesterdão, hoje considerado uma das portas de entrada da *avant-garde* americana na Europa, juntamente com o festival de teatro de Nancy. Como apontam autores como Mike Pearson (2011) e Christopher McCullough (1994), terá sido pelo Mickery, um espaço fundado por Ritsaert ten Cate, numa quinta nos arredores de Amesterdão em 1965, que alguns dos elementos que hão-de alterar radicalmente as convenções teatrais europeias terão sido difundidos na Europa, caso do uso total do espaço, a não existência de zonas fixas dedicadas a público e performers. Chega a apontar-se ao Mickery a criação da primeira *black box* da Europa. Ritsaert ten Cate é uma figura compreensível à luz do internacionalismo da cidade de Amesterdão nos anos 60: vanguardista e internacionalista convicto, professa um internacionalismo centrado na relação entre os indivíduos mais do que entre nações, vindo posteriormente a ser um dos fundadores do IETM. O Mickery acolherá regularmente artistas da vanguarda norte-americana, inglesa e asiática, como o Performance Group (encenado por Richard Schechner e Elizabeth LeCompte), o Woster Group (de Elizabeth LeCompte), Stuart Sherman, Mabou Mines (encenado por Lee Breuer e JoAnne Akalaitis), o Squat Theatre, o Elephant Theatre (ence-

1 Entrevista a George Brugmans, Amesterdão, 3-7-11, tradução minha.

nado por Peter Halaz, Hungria), a Needcompany (encenada por Jan Lawers), Ping Chong/Fiji Company, Jan Fabre, entre outros — encontrando-se em estreita ligação com Ellen Stuart, do La Mama Theatre, de Nova Iorque.

Em 1985, data da reunião de Edimburgo para a qual Brugmans e Cimetta se dirigiam quando tiveram a ideia de propor a realização dos primeiros Encontros ACARTE, o IETM contava já com quatro reuniões plenárias e encontrava-se em pleno crescimento. Pela frente havia igualmente a perspectiva de uma Europa comum a ser construída, com a assinatura do Acto Único Europeu em 1986, um tratado que previa um «vasto programa para seis anos destinado a eliminar os entraves que se op[unham] ao livre fluxo de comércio na UE, criando assim o ‘Mercado Único’». Desta forma, depois de um primeiro alargamento em 1973 (Dinamarca, Irlanda e Reino Unido), um segundo alargamento em 1981 (Grécia), a entrada de Portugal e Espanha para a CEE em 1986 coincide com a entrada em vigor do Acto Único Europeu e com o arranque de uma série de políticas com vista a fomentar a cooperação não só económica mas também cultural e simbólica dentro de um território entendido agora não já como nacional mas como «europeu», sendo «europeus» todos os seus habitantes. Os Encontros ACARTE, com a sua direcção tripartida, o seu financiamento supranacional, a sua aposta nas colaborações e co-produções internacionais e o seu tipo de propostas estéticas e de público cosmopolita, resultam já de um entendimento da Europa pós-Acto Único, em que a construção cultural entra finalmente na agenda de Bruxelas.

Como Nicolas Ridout e Joe Keleher (2006) mas também Maria Delgado e Dan Rabellato (2010) fazem notar, animada pela crença modernista no valor «inestimável da cultura como meio para as comunidades se reverem e re-imaginem, sarando assim traços traumáticos», a criação dos festivais de Edimburgo e Avignon em 1947 está directamente ligada à necessidade de reconstrução europeia e à sua inscrição numa nova ordem mundial pautada pelo equilíbrio tenso da Guerra Fria. Os festivais de teatro europeus, reunindo a comunidade em torno de um mesmo conjunto de valores, reforçariam então um entendimento mínimo do que é ser europeu, ajudando populações anteriormente em guerra a verem-se como parceiras num novo projecto cujo equivalente político e económico seria o Tratado de Roma e a estabilização das relações franco-alemãs, unidas num bloco maior, o Ocidental. Estes são também os anos de criação dos Teatro Stabili (em Itália) ou do Théâtre des Nations e do Théâtre National Populaire — do teatro entendido como serviço público para uma comunidade local dentro de um estado-nação; das companhias de autor bem enraizadas localmente, companhias es-

sas que hão-de muitas vezes circular pela Europa como representantes do seu país natal (caso de Brecht, Stein, Weiss, Planchon...). Os eventos do Maio de 68 abanarão estas instituições, fazendo nascer o fenómeno *fringe* e a contracultura em que festivais como o de Nancy ou de Rouen ou instituições como o Mickery se incluirão. A uma vontade de reconstrução da cultura europeia em termos, primeiro que tudo, nacionais corresponde, grosso modo, o investimento estatal em infraestruturas e equipamentos. Christopher McCulough chama-nos a este respeito a atenção para o facto de na Alemanha, entre 1948 e 1972, mais de 200 teatros terem sido recuperados, reconstruídos ou construídos de raiz. Em França será com o plano nacional de revitalização de teatros lançado por André Malraux em 1959 e, posteriormente, com a criação dos Centres Dramatiques Nationaux, logo a partir de 1946, que tal empresa será levada a cabo. Já em meados dos anos 1980, fruto da explosão da nova dança francesa seria a vez da criação dos Centres Choréographiques Nationaux.

Assim, se uma ideia de Europa (do pós-guerra) constituída por nações parceiras equivale a uma ideia de grandes encenadores e equipamentos teatrais bem ancorados no seu território; a uma ideia de Europa (pós-1968) constituída por pessoas que se relacionam entre si de acordo com afinidades pessoais e estéticas correspondem uma série de experiências marginais (ou *fringe*, de que o teatro Mickery é um expoente). Serão essas experiências marginais que, no início dos anos 80, se organizam no Informal European Theatre Meeting. E se a princípio o IETM é uma pequena rede de festivais a contracorrente, cedo crescerá exponencialmente, contribuindo para transformar o alternativo e a vanguarda em *mainstream*, para o que contribuem as vontades políticas de construção cultural da Europa. Em 1987, data de criação dos Encontros ACARTE, o IETM é ainda uma pequena rede de pequenos festivais e pequenas instituições mas encontra em Portugal uma pequena instituição, o ACARTE, alojada numa grande casa — a Fundação Calouste Gulbenkian — e com ela possibilidades de experimentação inusitadas dentro deste género de propostas. No entanto, o seu tipo de programação não corresponde, de facto, ao de Avignon ou de Edimburgo¹, antes a uma outra ideia de teatro para uma outra ideia de Europa, o que em Portugal, devido aos 48 anos de ditadura que afastaram o país dos desenvolvimentos europeus do

1 «Pina Bausch, Bob Wilson, Tadeusz Kantor, [Q]uando poderemos vê-los em primeira mão?», pergunta Carlos Porto, chegando a sugerir a criação de um outro festival paralelo aos Encontros ACARTE em que uma série de espectáculos (por si considerados) essenciais fossem apresentados (*Diário de Lisboa*, 25-9-87).

pós-II Guerra Mundial, assume contornos muito particulares. É que a percepção do que é o teatro, do que é a Europa e do que é ou possa ser o contemporâneo (para resgatar os termos utilizados por Nicolas Ridout e Joe Keleher em *Contemporary European Theatre*) foi-se alterando desde o pós-II Guerra Mundial, coisa que se reflecte nos modos de imaginar e de fazer tanto as produções como os seus destinatários.

1988

Em apenas quatro anos, o salto de produção própria, de capacidade de programação e de reconhecimento público da acção do ACARTE foi imenso. No ano de 1988, não só as várias actividades do ACARTE estão bem implementadas, tendo uma existência própria e uma comunidade específica (caso do Jazz em Agosto, das Bandas de Música ou dos Concertos à Hora do Almoço, já com quatro anos, mas também — surpreendentemente — de actividades muito recentes, caso dos Encontros ACARTE, criado um ano antes), como o serviço, em suma, parece ser visto como «fazendo parte» da vida cultural portuguesa e lisboeta. E se a actividade tem ainda uma acção fortemente formativa e de acompanhamento e discussão de tendências internacionais (a imprensa tratou amplamente o papel «didáctico» de Madalena Perdigão, da Gulbenkian e do ACARTE: o caso da dança contemporânea ou do cinema de animação são emblemáticos), parece poder dizer-se que cada vez mais há um esforço para acolher produções próprias, algumas com equipas grandes, tanto nacionais como internacionais ou em co-produção, no caso de alguns espectáculos em estreia mundial nos Encontros ACARTE.

Assim, continuando as suas propostas regulares, e lançando mesmo novas iniciativas periódicas — como os Jornais Falados de Actualidade Literária, bimestrais, em organização do PEN Club (nos quais se conversava sobre livros recentemente editados, e em que os autores eram entrevistados em directo pelos organizadores) — o ritmo de actividades adensou-se exponencialmente, sobretudo tendo em conta que em paralelo com a actividade pública havia vários espectáculos em ensaio ou em produção. Sentem-se também os resultados do efeito continuado de iniciativas como os cursos O Teatro Musical e o Intérprete Hoje, de Constança Capdeville, ou os Concertos à Hora do Almoço, que divulgavam novos agrupamentos e o trabalho de novos intérpretes entretanto aparecidos, como os Miso Ensemble.

Várias iniciativas avulsas consolidaram-se em ciclos com nome próprio, caso do Vozes do Mundo, que em Fevereiro acolheu uma série de nomes fundamentais, como Nusrath Fateh Ali Khan (Paquistão), Ali Farka Touré e Jali Musa Jawara (Mali) ou Light Blues (Grã-Bretanha), ou do cinema de animação, que instituiu um atelier regular sob orientação de José Pedro Carvalheiro e Luís Correia, a partir do qual são propostos cursos, dando uso ao equipamento existente e à já larga experiência acumulada. Entre outras iniciativas esparsas, foi lançado o livro de actas do colóquio Quinzena de Artes e Letras dos PALOP, reforçando as edições do ACARTE. Também os Bonecos de Santo Aleixo, em pleno processo de redescoberta patrimonial, regressaram à sala polivalente. A sua apresentação somou-se ao apreço que o serviço, desde a sua criação, tinha votado a esta forma de arte, tendo até então apresentado já espectáculos de marionetas chinesas, inglesas, francesas e checoslovacas, além das companhias portuguesas Marionetas de Lisboa, que no ACARTE fizeram a sua primeira apresentação pública, e Marionetas de São Lourenço. Numa altura em que os Bonecos de Santo Aleixo eram redescobertos com vista à sua preservação enquanto património cultural português (numa acção conjunta do Centro Cultural de Évora com o apoio do Serviço de Belas-Artes e da SEC), levá-los ao ACARTE era contribuir para este processo ainda em curso.

Haveria ainda lugar para um desfile dos finalistas do II curso de Moda do IADE; a entrega do Prémio Lopes-Graça do Concurso Nacional de Composição para Jovens Compositores; um curso intitulado Computadores na Educação Musical, em parceria com a Universidade do Minho e o Projecto Minerva; a apresentação do XI Encontro de Coros Amadores da Área de Lisboa ou a apresentação de *O Pássaro Verde*, de Carlo Gozi, pela companhia Os Comediantes, do Porto, e de *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente*, com texto de Natália Correia e encenação de Carlos Avilez.

Mas serão as várias iniciativas no âmbito da dança e os encontros ACARTE — Novo Teatro/Dança da Europa que mais discussão suscitarão na imprensa. José Sasportes, responsável pela organização, em Abril, do colóquio Perspectivas da Dança nos Finais do Século XXI¹, fará uma avaliação do panorama da dança

¹ Madalena Perdigão escreverá então, dando conta da renovação estética em curso e das questões que esta levantava: «Não há sim sem não. [...] Sim a uma linguagem da dança procedente da dinâmica dos gestos e do movimento? Não? Ou não apenas isso? Sim a uma linguagem da dança com raízes na literatura? Ou quase afim do teatro? Ou tão fortemente imbuída da música que esta prevalece? Ou ainda mesclada de vídeo e de tecnologias várias?» O colóquio, com conferências também no horário da noite, depois do jantar, contou com intervenções de Carlos Pontes Leça, Marcelle Michel, Karine Saporta, Jan Murray, Richard Alston, Mark Haim, Jorge Salavisa, Gil Mendo, Rui Horta, Vanslov, Boris Eifman,

no país a vários títulos surpreendente, tendo em conta como apenas dois anos antes os programas do ACARTE davam conta da fragilidade da área, «ainda com tanto para caminhar» Escreve José Sasportes (1988):

O momento em que a dança em Portugal atravessa o período mais próspero da sua história, mas ainda com tanto para caminhar, é, talvez, uma boa ocasião para uma reflexão em conjunto sobre as suas possibilidades futuras e sobre o seu lugar no quadro da criação coreográfica contemporânea. Dai a oportunidade de organizar este Colóquio sobre Perspectivas da Dança nos Finais do Século XX, concebido como um ponto de encontro e de confronto entre várias experiências da dança europeia e americana.

Tinham passado apenas dois anos desde que Madalena Perdigão, a propósito da apresentação da Mostra de Dança Holandesa afirmara:

Bom será que o exemplo da Holanda — país geograficamente pequeno, como o nosso é — frutifique entre nós, conduzindo à revelação de novos valores na dança e a uma salutar diversificação de estilos coreográficos com o denominador comum histórico-cultural que lhes advirá da sua raiz portuguesa

E, de facto, em apenas dois anos começou a aparecer o grupo heterogéneo de coreógrafos e obras a que mais tarde se veio a chamar Nova Dança Portuguesa, ao mesmo tempo que no ACARTE as iniciativas de (e sobre) dança (já chamada «contemporânea») se sucediam, em ciclos muitas vezes dedicados aos vários panoramas nacionais, revisitando tendências por vezes com mais de meio século, caso, por exemplo, da dança expressionista alemã, ou percursos mais recentes, casos do Brasil ou da Austrália, a propósito dos quais se tratou de localizar estéticas, influências e modos de produção. Por ocasião da mostra de dança brasileira contemporânea (que teve extensão ao Porto e a participação de alunos da Escola Superior de Dança) escreverá Madalena Perdigão no programa, dando conta do

Ine Rietstap, Ed Wubbe, Wanda Ribeiro da Silva, António Pinto Ribeiro, Roger Salas, Norbert Servos, Rosamund Gilmore, Margarida Abreu, Armando Jorge, Marinella Guaterini, Fabrizio Monteverde, Tomás Ribas, Vasco Wallemkamp, Olga Roriz, Ricardo Pais, Susan Foster, Victoria Marks, Jean Pierre van Aelbrouck ou Marianne von Keerkhoven. Incluiu: aula aberta (Companhia Nacional de Bailado); espectáculos: *Sopa do Dia e Sete Situações à Volta da Mesa* (Companhia de Dança de Lisboa); *Presley ao Piano* (Olga Roriz e Ricardo Pais, pelo Ballet Gulbenkian).

impacto imenso que alguns fenómenos da cultura de massas produzida no Brasil, como as telenovelas, tinham no imaginário português:

A Mostra de Dança Brasileira Contemporânea pretende complementar o conhecimento, por parte do público português, das actuais correntes da arte e da cultura brasileiras. Têm vindo até nós e com alguma frequência, artistas brasileiros do âmbito da chamada música ligeira e popular, somos diariamente abrangidos pelas telenovelas brasileiras na televisão portuguesa, as escolas de samba foram já apresentadas entre nós, embora não certamente no seu máximo esplendor. Falta mostrar, parece-nos, a outra face do Brasil: a música e a dança eruditas, o seu melhor teatro.

O crítico de dança Tomás Ribas deu conta da intensa apresentação de dança que tinha caracterizado a temporada:

Ao longo de toda esta presente temporada artística de Lisboa a Dança ocupou um lugar de destaque como nunca, entre nós, tinha acontecido. Para além das temporadas habituais da Companhia Nacional de Bailado, do Ballet Gulbenkian e da Companhia de Dança de Lisboa [...] e de alguns outros espectáculos de real interesse como, por exemplo, os do Dança Grupo [...] e de outros agrupamentos, o ACARTE trouxe até nós uma série de artistas e agrupamentos estrangeiros que, de uma maneira ou de outra, nos revelaram alguns aspectos estéticos de dança pós-moderna e algumas curiosas experiências no campo da dança/teatro e da dança contemporânea. Sem dúvida que nem tudo quanto o ACARTE nos trouxe era da melhor qualidade; mas, seja como for, as várias 'Mostras de Dança Contemporânea' que ali decorreram se saldaram, do ponto de vista didáctico e de divulgação, muito positivamente...¹

Pela mesma altura era possível também vislumbrar na imprensa, sobretudo pela mão de António Pinto Ribeiro ou Gil Mendo, professores na Escola Superior de Dança, o aparecimento da NDP, por via quer do trabalho de coreógrafos e agrupamentos pioneiros como Paula Massano, Madalena Victorino, Margarida Bettencourt, Dança Grupo e Aparte, quer dos Estúdios Coreográficos do Ballet

¹ Tomás Ribas, *A Capital*, 15-7-1988.

Gulbenkian, sob direcção de Jorge Salavisa, ocasião privilegiada para a experimentação em dança¹:

O programa de encerramento da actual temporada do Ballet Gulbenkian reveste-se de características inéditas na sua história: será integralmente preenchido com obras de jovens coreógrafos portugueses em início de carreira: Margarida Bettencourt, Vera Mantero, Gagik Ismailian e César Moniz. Seleccionados para o efeito com base no trabalho realizado no ano passado para o 12.º estúdio coreográfico da companhia, os quatro coreógrafos apresentam uma obra cada um: *Io sono una bambina o sono un disegno?*, coreografia de Margarida Bettencourt com cenário e figurinos de Carlos Zíngaro e luzes de Paulo Graça; *Territórios*, coreografia de Vera Mantero; *Ghavorê*, de Gagik Ismailian, com música de António Emiliano; e *Rosa Rosae*, de César Moniz, com música de Philip Glass, cenário e figurinos de Costa Reis. A iniciativa resulta do empenho posto pelo Serviço de Música da FG no sentido de encora-

1 Valeria a pena seguir o aparecimento da NDP através da imprensa, atentando à escrita cuidada dos seus principais críticos, como António Pinto Ribeiro, Gil Mendo, Maria de Assis ou mais tarde André Lepecki, entre outros, e cruzando-a com o arquivo de dança do ACARTE. É importante igualmente entender a constituição de novos modelos de produção e de um mercado para a dança, como dá conta Pinto Ribeiro no *Expresso* em «O mercado da dança para 92» (16-7-1988): «A Dança é nos finais deste século uma arte rentável. E as coreografias da Nova Dança são objectos de arte com valor e cotações no mercado europeu e americano. Esta nova relação que a Nova Dança criou com o público constituiu um factor de revelação para os participantes do Colóquio sobre a Dança nos países do Sul da Europa, que aconteceu durante a oitava edição do Festival de Dança de Montpellier. Ficou também claro que de todos os países participantes no Colóquio é a França o país que maior esforço faz para apoiar esta arte. É substancial o apoio dado aos cerca de cem grupos e companhias existentes, à formação dos artistas, à sistematização de novas técnicas de dança, à investigação, à criação de centros coreográficos e à formação de especialistas em gestão e administração no sector do espectáculo. É, aliás, nestes novos modelos de produção, que já nada têm a ver com o modelo de companhia, que os agentes de criação e fixação de um circuito internacional para a Europa de 1992 mais investem. A participação dos técnicos americanos contribuiu para o esclarecimento de novas formas de produção e formação, mas trouxe sobretudo a ideia da responsabilidade artística que cabe a toda a comunidade. Desta responsabilidade nem público, nem criadores, nem os agentes de mediação com especial destaque para os audiovisuais se podem alhear. [...] Sem tradição baléutica iniciadora, mas também sem qualquer projecto cultural nesta área, foram referenciados o grupo da Europa do Sul constituído por Grécia e Portugal. [...] da Grécia ficou a saber-se que aí se realizou um trabalho de militância levado a cabo por um ex-bailarino da Companhia Béjart residente em Tessalónica. De Portugal era publicitado o ACARTE como ponto de circulação da Nova Dança europeia e da Dança contemporânea americana. Foi ainda possível anunciar, nas comunicações que fizeram Gil Mendo e o autor deste artigo, um grupo de novos autores que, diversos nos seus projectos, se podem enquadrar na tipologia da Nova Dança — Paula Massano, Madalena Victorino, Margarida Bettencourt, Vera Mantero, César Moniz e Luís Carolino. O sentido de festa comunitária que é manifesto nos festivais de dança foi uma ideia de referência para a criação de novos festivais que constituem o circuito europeu da Nova Dança.»

jar a criação coreográfica portuguesa e possibilitar a revelação e o aperfeiçoamento de novos coreógrafos, conferindo ao mesmo tempo ao Ballet da Gulbenkian um perfil próprio também no seu repertório¹.

Mas também no teatro a renovação se fazia sentir. Em Abril, uma Mostra de Teatro Holandês, com extensões ao Porto e a Coimbra, apresenta a Holanda como um bom exemplo no apoio à criação contemporânea, resultado não apenas de um política teatral com mais de duas décadas (que englobava a concessão de subsídios por autoridades locais e pelo Ministério da Cultura), como de «outras facilidades, como a transformação de fábricas, de escolas e de igrejas em espaços teatrais ou atribuições de meios técnicos e administrativos profissionais e o auxílio a jovens directores», bem como «[...] a criação de um Instituto Holandês de Teatro, essencial para a internacionalização»².

Louvando as virtudes da apresentação de propostas absolutamente desconhecidas do público português, Lúcia Sigalho dá conta de uma nova relação com possíveis cânones teatrais em curso por via da acção do ACARTE:

1 *Diário de Lisboa*, 16-7-1988.

2 Vale a pena transcrever na íntegra um texto publicado no programa da iniciativa: «O teatro holandês. Estima-se que a produção anual de espectáculos de teatro, dança e multidisciplinares na Holanda seja actualmente de 1500 (mil e quinhentos). Esta profusão de espectáculos teve a sua origem nos meados dos anos 60, em grande parte devido ao mérito de dois grandes promotores do experimentalismo teatral: Ritsaert Ten Cate e Steve Austen. Ritsaert ten Cate fundou em 1966, num edifício vazio de uma quinta que adquiriu nos arredores de Amesterdão, o Mickery Theater com o objectivo de estimular criações experimentais de origem holandesa. No entanto, os resultados dessas experiências foram um autêntico fracasso. O que levou Ten Cate a enveredar pela divulgação de grupos estrangeiros de outros países, nomeadamente da Grã-Bretanha e Estados Unidos. É com a apresentação na Holanda e Europa Ocidental de grandes criadores como Robert Wilson, Elephant Theater (mais tarde Squat), La Mama que Ten Cate irá influenciar e estimular a criatividade dos jovens artistas holandeses. E ainda o Mickery Theater que, em Amesterdão, vai revolucionar o conceito dos espaços teatrais ao construir em 1972 uma das primeiras *caixas negras*: espaço vazio, com assentos adaptáveis, especialmente desenhado para permitir uma infinidade de dispositivos cénicos. Entretanto, Steve Austen começou a organizar no quarto andar de um monumental edifício do século XVIII, situado num dos canais de Amesterdão e a que chamou Shaffy Theater, acontecimentos teatrais de pequena envergadura. Com o decorrer dos anos, o Shaffy Theater irá divulgar um número cada vez mais crescente de jovens companhias e artistas holandeses e ocupar progressivamente todo o edifício, possuindo hoje 3 espaços teatrais, 2 salas de cinema e vários espaços para ensaios e *workshops*. E assim, com os mais diversos apoios, foi surgindo na Holanda um dos mais ricos panoramas teatrais da Europa em que um número significativo de artistas e grupos experimentais, de grande qualidade, alcançou prestígio dentro e além-fronteiras. São quatro dos melhores espectáculos de criadores já famosos e com estéticas completamente diversas que o Serviço ACARTE, com a colaboração do Instituto Neerlandês de Teatro, vai apresentar em Lisboa, Porto e Coimbra.»

Trazendo grupos desconhecidos do grande público, antes de mais nada possibilita-lhe esta visão despreendida dos referenciais que normalmente condicionam a apreciação que se faz aos trabalhos nacionais que, pelos vistos, não terá assim tanta razão de ser¹.

Já Fernando Midões, face às novas propostas, refere a anterior predominância francesa nos palcos da capital:

Noutros tempos, via-se algum teatro francês em Lisboa. Agora, vez por outra, companhias de outros países também vêm a Portugal. Companhias portuguesas também vão lá fora, mas já não ao Brasil, como antigamente².

E se os Encontros ACARTE 1988 se afiguraram como um evento incontornavelmente lisboeta, eles são também notoriamente europeus, parte integrante de uma jovem «cena» das artes performativas da época que se reuniu em Lisboa em Setembro de 1988, num momento em que a retórica da diplomacia cultural do país se orientava para a Europa. O texto de Madalena Perdigão no mesmo programa, fortemente marcado por uma retórica europeísta em que o papel de Portugal apareceu não poucas vezes retratado segundo matizes luso-tropicalistas foi, a vários títulos, elucidativo:

Portugal pertence genética, cultural e geograficamente à Europa cujos valores civilizacionais são em grande parte os nossos, que viu em nós a ponta de lança de uma disseminação por outros mundos e que grande parte da nossa comunidade nacional escolheu como o local da sua actividade criadora, conforme refere Rui Moura Ramos in *Objectivo 92/No caminho da sociedade aberta*, do Grupo de Ofir, concluindo que se impõe o estreitamento das relações com todos os países que compõem este espaço e, designadamente, com a Europa Comunitária.

Recorrendo às palavras do Grupo de Ofir, um *think thank* neoliberal e europeísta, e fazendo eco de uma narrativa emergente nos anos 80 que passava por ressituar Portugal no plano geopolítico mundial como país europeu e não já atlântico e de vocação colonial, atribuindo-lhe nesse quadro o papel de «ponta de

1 Lúcia Sigalho, *Tempo*, 28-4-1988.

2 Fernando Midões, *Diário Popular*, 1-4-1988.

lança» do que mais tarde se veio a chamar a globalização, Madalena Perdigão, com os olhos postos em 1992, data da assinatura do Tratado de Maastricht e antecâmara da abertura de fronteiras e criação do mercado único, explicou que esta edição dos Encontros ACARTE mereceu o apoio da Comissão das Comunidades Europeias, na «linha do programa para o Relançamento da Acção Cultural na Comunidade Europeia, destinado ao período 1988-1992 no qual aquela entidade se propõe apoiar a promoção cultural nas regiões europeias, encorajando os acontecimentos culturais de carácter europeu».

E se o projecto dos Encontros ACARTE se prendia com a necessidade de «suprir deficiências de informação e de comunicação com o exterior e aspira a obter, no futuro, projecção internacional, como modo de compensar a condição periférica do País», esta edição tinha como objectivo específico «informar o público, examinar em que consiste a identidade cultural europeia, sublinhar as semelhanças sem deixar de pôr em relevo as diferenças e suscitar a discussão». Ou seja, se o projecto era ainda originado por uma abertura à falta, esta parecia já estar mais orientada no sentido de uma compensação que passava por uma « projecção internacional», não só «desejável» como «indispensável» para a realização de «projectos culturais de envergadura» — como serão estes encontros. E, de facto, a edição deste ano, ao apostar bastante mais na produção e coprodução de espectáculos pelo ACARTE, incluindo por isso várias estreias, acabou por deles fazer um ponto importante no panorama europeu de Teatro-Dança. Foi então produzido pelo ACARTE a apresentação de *Medeia Materiais e Quarteto* de Heiner Muller, em encenação de Jorge Silva Melo e cenários de Tina Maselli (o espectáculo foi apresentado a propósito da exposição patente no CAM), e *Édipo Rei*, pelo Teatro da Comuna, em versão cénica de João Mota. Mas uma das grandes novidades, talvez a maior, consistiu na coprodução de um espectáculo com actores portugueses e não portugueses em encenação de Giorgio Barberio Corsetti, que no ano anterior tinha aberto o festival com um estrondoso sucesso. Em causa, como tinha acontecido com a própria organização dos Encontros, pareciam estar hábitos de colaboração cultural além-fronteiras, hábitos estes que posteriormente se tornaram num dos *leit motifs* das políticas europeias no que diz respeito à cultura — e, com particular intensidade, às artes performativas, objecto do apelo incessante à internacionalização e mobilidade dos artistas. No entanto, o proto-internacionalismo dos artistas, ou mesmo das instituições ainda a dar os primeiros passos neste âmbito, será muito diferente do internacionalismo dos mercados ou de um internaciona-

lismo fomentado por políticas culturais ‘espectaculares’, como o comprovaram depois as críticas tecidas pelos artistas e agentes culturais a eventos como a Europália, a LX-94, ou a EXPO-98. Em termos estéticos, a edição de 1988 centrou-se no teatro-dança nas suas diversas manifestações — Reinhild Hoffmann (Alemanha), Maguy Marin (França), Jean François Duroure (França) e Josef Nadj (Hungria/França) — e no teatro visual e plástico representado pelo Plan K (Bélgica), Remondi e Caporossi (Itália), Station House Opera (UK) e Harry de Wit (Holanda). Incluiu um ciclo de vídeo organizado por Jean Marc Adolphe (no qual foram apresentadas obras essenciais das artes performativas contemporâneas, entre elas a muitíssimo aguardada Pina Bausch), e workshops vários com os artistas. O evento revelou-se um sucesso estrondoso e os Encontros, na sua segunda edição eram já vistos como habituais, comuns. E, de facto, talvez fosse a dimensão de encontro uma das principais razões para o seu enraizamento tão rápido no panorama lisboeta, como se este momento anual fizesse da ocasião, numa época de quase inexistência de festivais ou eventos culturais de massas, pertença de todos, comum.

É agora que isto começa. Os Encontros ACARTE 88 funcionam claramente como prólogo da actividade cultural lisboeta. [...] Por mais diferentes que sejam os espectáculos que presenciem, todos têm o estigma da proximidade física — o espaço onde se representam — do temporal — ontem vi isto, hoje vejo aquilo, amanhã verei o outro — e testemunhal — o público é praticamente o mesmo¹.

Apesar da sua ainda breve existência, os ‘Encontros ACARTE’ [...] ganharam já profundas raízes entre nós, particularmente entre um vasto público de jovens, artistas e intelectuais que, entusiasticamente, acorreu à edição destes encontros no ano passado e, não menos entusiasticamente, em poucos dias esgotou as lotações para todos os espectáculos da presente edição².

A tal ponto que, quando chegaram ao fim, Jorge Listopad escreveria: «Os Jogos Olímpicos dos Encontros ACARTE acabaram»³, fazendo pensar no já clássico trabalho de John MacAloon sobre os modernos Jogos Olímpicos em que o autor atenta na continuidade que estes tecem com instituições como as Nações Unidas,

1 Carlos Quevedo, *O Independente*, 16-9-1988.

2 Tomás Ribas, *A Capital*, 15-9-1988.

3 Jorge Listopad, *Jornal de Letras*, 26-9-1988.

afirmando que novas instituições geram novas metáforas¹. Assim, para além, e em continuidade com, o encontro com os espectáculos (i.e. com novas tendências e linguagens) e com a comunidade dos artistas *entre si* (sobretudo gente jovem ‘da dança’ e críticos e programadores estrangeiros), há um encontro maior em curso: um encontro com a ‘Europa’, uma Europa cultural (paralela e inextricável da económica) que se está a forjar em toda a CEE. Para um público cosmopolita e europeu, num país agora cosmopolita e europeu, consumos cosmopolitas e europeus.

1989

A programação de 1989 do ACARTE começou com uma mostra de dança portuguesa contemporânea, iniciativa que alguns anos antes seria dificilmente imaginável, mas que, no seguimento das várias mostras de dança contemporânea, de proveniências diversas, apresentadas pelo ACARTE, e da vitalidade que este género começou a ter no país, se revelou particularmente relevante, muito embora algumas vozes críticas considerassem ainda um «risco» o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian apostar em «quem ainda não deu provas das suas virtualidades»². Reflectindo os esforços do serviço na descentralização, a mostra teve uma extensão ao Porto, no Teatro Carlos Alberto, e a Coimbra, na BUC (Bial Universalitária de Coimbra), festival que teve uma importância capital na revelação dos coreógrafos que mais tarde fizeram parte do conjunto heteróclito que se agrupou sob a designação de Nova Dança Portuguesa. Incluiu: *Linha*, por Rui Horta e amigos; *Voos Domésticos*, pelo Dança Grupo; e *Com(m)certo Sentido*, pelo Aparte (Agentes de Pesquisa na Área da Arte). No texto do programa, Madalena Perdigão assumiu que esta mostra foi buscar companhias constituídas *ad hoc* ou não abrangidas pelos circuitos oficiais ou institucionais.

Trata-se de dar oportunidade a experiências que de outro modo poderiam ficar marginalizadas, trata-se de fazer sentir a estas pequenas companhias que estamos

1 «Os Jogos Olímpicos são o único outro local para além das Nações Unidas onde a maioria do mundo se encontra regularmente para se dedicar a uma actividade comum. Talvez a sua força se deva ao falhanço das Nações Unidas em gerar cerimoniais evocativos», ver John MacAloon (1984).

2 Tomás Ribas, *A Capital*, 16-1-1989.

com elas, que compreendemos o seu esforço e que queremos auxiliá-las a continuar, no caminho do experimentalismo e da inovação. [...] Oxalá o público corresponda às nossas expectativas, rodeando de interesse, de polémica, mas também de carinho, os bailarinos, iluminadores, músicos e coreógrafos que participam nesta primeira Mostra de Dança Portuguesa Contemporânea.

Em Fevereiro, a performance-arte, que nos dois anos anteriores, em 1987 e 1988, tinha estado ausente da programação regressou. No entanto, este regresso dá-se já em jeito de tributo, em homenagem a Ernesto de Sousa, entretanto falecido, num Ciclo de Arte Experimental com a presença de alguns dos nomes que marcaram os primeiros anos de actividade do ACARTE. O mês continuou com música: Vertentes de Teatro Musical, um ciclo que agrupou a colaboração entre Pedro Calapez e Mário Vieira de Almeida; a experimentação de Constança Capdeville e Manuel Cintra levada a cabo nos cursos O Teatro Musical e o Intérprete Hoje; e o ciclo Vozes do Mundo, com sonoridades da Tailândia e da Mauritânia. O teatro regressou em Março, com *Zone*, de Guillaume Apollinaire, e em Abril com *Doublages*, de Jean-Paul Wenzel.

A reflexão e o debate reapareceram com um ciclo que teve forte repercussão pública: O Sagrado e as Culturas, com a participação de uma série de intelectuais da altura, entre os quais se destaca o filósofo Agostinho da Silva. António Pinto Ribeiro aproveitará a ocasião para reflectir sobre o lugar do corpo e da dança na sociedade contemporânea, sugerindo a existência de «corpos *hi-fi*», conseguidos por aquisição técnica¹. Continuaram igualmente as apresentações bimestrais do Jornal Falado de Actualidade Literária, pelo PEN Clube português, e regressaram as marionetas. Em Maio, teve lugar a terceira edição do ciclo Aspectos da Dança Contemporânea, este ano com foco na América do Norte. A crítica dava conta de um «corpo que agindo é mais corpo» e «se gere hoje por outras normas» transformando «o que antes era libertinagem em libertário»².

Em Junho, o ACARTE então acolheu o colóquio Operações do Gosto: em que se interrogava até que ponto instituições como o ACARTE, o Ar.Co, o Centro Nacional de Cultura ou a Cooperativa Árvore se poderiam considerar como tendo contribuído para uma alteração do «gosto» nacional? A iniciativa contou

1 Ver a este respeito Ribeiro (1994).

2 Rui Eduardo Paes, *Diário de Lisboa*, 19-5-1989.

com a participação de uma série de nomes da crítica especializada e mediática então emergente¹.

Depois da habitual Festa da Música Europeia, seguiram-se os Encontros Luso-Americanos sobre Arte Contemporânea, no âmbito dos quais o ACARTE organizou uma série de concorridas sessões de vídeo e cinema *drive in*, em que foram discutidos temas fracturantes da década como a SIDA². O mês seguinte arrancou com a IV edição do ciclo Dança no Anfiteatro.

Após o Jazz em Agosto, Setembro foi o mês dos mais densos e intensos Encontros ACARTE da direcção de Madalena Perdigão, e os últimos que programou

1 Num texto em que se escrutinou a acção do Centro Nacional de Cultura, o crítico Rui Eduardo Paes deu conta da iniciativa, explicando os matizes sociológicas da proposta, o que é a «sociologia do gosto» e a influência de Pierre Bourdieu neste campo: «Apesar de Orlando Garcia, personalidade destacada da Associação Portuguesa de Sociologia, se interrogar sobre se 'será possível reter «visibilidades» no campo do gosto', com um fenómeno ele concorda muito mais pacificamente: funcionam hoje organismos de cariz cultural, como os acima apontados, que vêm contribuindo 'para modelar ou remodelar o gosto' e isto num tempo em que assistimos a 'comportamentos culturais segmentarizados'. Recorrendo à definição de Pierre Bourdieu sobre o que é o gosto ('a propensão ou aptidão para a apreensão de objectos culturais classificados ou classificantes', dito numa linguagem tipicamente sociológica), Garcia sintetizou melhor as suas intenções e enalteceu o papel formador e informador das 'agências de inovação cultural' enquanto fomentadoras de um 'sistema de classificação' multiplicador das 'capacidades de apreciar e diferenciar práticas e obras' e mesmo de sustentar 'escolhas constitutivas de estilos de vida'. São os 'mediadores-criadores', como o sociólogo escolheu designar tais instituições [...]. Mas não sem que antes Orlando Garcia alertasse os presentes para um facto: se os anos 70 foram de 'animação sociocultural', presentemente a tarefa tem um sinal e objectivos diferentes, no sentido de uma 'acção cultural' alimentadora de 'disposições', como caracterizou o sociólogo, numa só palavra, os resultados à vista (Rui Eduardo Paes, *Diário de Lisboa*, 2-6-1989).

2 Rui Eduardo Paes acompanhou de perto a iniciativa: «É como os pára-brisas dos automóveis: assim como desliza para um lado desliza para o outro. Pode usar o discurso da televisão, tentar furar o mercado dos 'mass-media', ou pode constituir-se como arte levando a tipos muito específicos de consumo e, tanto num caso como noutro, praticar a mesma funcionalidade objectiva, interventiva, transformadora. Falamos do registo vídeo, surgido em plena era de radicalismo político [...]. São os Encontros Luso-Americanos de Arte Contemporânea que ainda decorrem, agora dedicados à videomania. [...] E no entanto a ideia das mulheres que realizaram estes vídeos é demonstrar que não são 'sugar and spice and everything nice'. Antes pelo contrário, como contava aliás uma 'suburban queen' no pequeno ecrã: 'Sou uma mulher, posso sangrar durante dias sem morrer.' É bem diferente o feminismo americano actual, pelo menos relativamente à imagem que dele ficámos na Europa depois dos anos radicais, e este feminismo trata das relações entre pessoas e não já de guerras de substituição. [...] Pois, a América é uma sociedade fantasiada, romanceada, dramatizada, uma 'soap opera', e este feminismo surge como uma forma de lucidez, identifica os problemas, enumera-os da solidão à incomunicabilidade, da insegurança à perda de sentido. [...] Como foi lembrado na sala polivalente do Centro, na América há por exemplo um movimento homossexual organizado, enquanto por estes lados se vive um complexo de culpa bem ibérico no assumir das sexualidades não padronizadas. [...] O sistema cultural, político, social instalado aconselha o fim das derivas, o amor único e perpétuo, a castidade, a distância, a frieza, a dessexualização: é uma campanha planetária que se cola à campanha contra a Sida, e nos Estados Unidos [...] sente-se que a cultura gay está a ser erradicada» (*Diário de Lisboa*, 1-7-1989).

em conjunto com George Brugmans e já sem Roberto Cimetta, entretanto falecido. Juntamente com propostas emergentes e experimentais, esta edição trouxe finalmente a Portugal Pina Bausch e Tadeusz Kantor, nomes maiores da cena mundial há muito aguardados. A imprensa multiplicou as reportagens e críticas e acompanhou de perto as apresentações, que estiveram frequentemente lotadas. *Je ne reviendrais jamais*, de Tadeusz Kantor, suscitou ampla reflexão e debate na imprensa: em causa a actualização do panorama teatral do país, em termos de referências. Mário Vieira de Carvalho mencionou algumas das companhias que não vieram a Portugal quando «seria fundamental» que tivessem vindo:

Entre as companhias que não vieram, quando era fundamental que viessem — e não se sabe se alguma vez virão — conta-se, por exemplo, o Berliner Ensemble (de que Brecht foi fundador e director) ou o Teatro da Taganka de Moscovo (a que Juri Liubimov regressou, graças à *perestroika*). Entretanto, o Piccolo Teatro di Milano de Giorgio Strehler passou por aqui, vertiginoso, já há mais de vinte anos. Reencontrar o fio da vanguarda teatral desde o pós-II Guerra Mundial e ligá-lo às experiências mais actuais é, porém, um desafio a que o ACARTE e a sua directora Dr.^a M.A.P. pretenderão, decerto, responder positivamente¹.

Também Carlos Porto, chamou a atenção para as contradições que o adjectivo «novo» alberga, colocando em questão cânones e referenciais:

Já agora sublinhe-se a carga demagógica que em arte o adjectivo novo pode assumir. [...] Se ver Tadeusz Kantor e Pina Bausch foi ao mesmo tempo uma lição e um prazer, o vazio da nossa ignorância exige outras experiências que urge conhecer: Bob Wilson, Richard Foreman, num campo; noutro, espectáculos de Giorgio Strehler, Peter Stein, Turi Liubimov, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Gruber, Antunes Filho, por exemplo, são-nos indispensáveis. Esse teatro não corresponde ao adjectivo novo? Só vendo².

O regresso de Wim Vandekeybus ao ACARTE com um espectáculo e um workshop para bailarinos portugueses em que participam muitos jovens coreógra-

1 Mário Vieira de Carvalho, *Sete*, 14-9-1989.

2 Carlos Porto, *Diário de Lisboa*, 7-10-1989.

fos colheu o entusiasmo da imprensa — que apelidou o trabalho do coreógrafo de «teatro kamikaze»¹ — e do público. Foi, porém, a apresentação de *Ouviu-se um Grito na Montanha*, de Pina Bausch, que concentrou a maioria das críticas, reflexões e análises da imprensa que, deslumbrada, não se cansou de discutir a proposta e louvar a existência dos Encontros ACARTE.

No mesmo ano, um espectáculo dedicado a Erik Satie por Constança Capdeville e Manuel Cintra, juntamente com um concerto pela Banda do Anjo assinalou a comemoração do Dia da Música e um colóquio sobre O Judaísmo na Cultura Ocidental, incluiu a estreia da peça *O Contrabaixo*, por Anabela Mendes e *Conversa Entre um Contrabaixo e uma Inquietação* com música de Constança Capdeville e texto de Manuel Cintra. Pela mesma altura realizou-se o terceiro curso O Teatro Musical e o Intérprete Hoje. Continuando o apoio à produção de peças de dança contemporânea, o ACARTE produziu um ciclo de Solos para Nijinski, em que Vera Mantero apresentou o solo *Uma Rosa de Músculos*.

A 9 de Novembro de 1989 é noticiada a queda do muro de Berlim, assinalando com ela o fim de um período. E a 5 Dezembro é noticiado o falecimento de Madalena Perdigão. No ACARTE decorria uma Mostra de Dança Espanhola Contemporânea, que suspendeu por uns dias as sessões, difundindo em voz *off*, ao retomar, um excerto de um texto escrito por Madalena Perdigão, como se lê na imprensa.

Tivemos oportunidade de ver [...] a Sala Polivalente do CAM completamente cheia, com lotação superior a «esgotado», facto a que não será estranha a anulação dos espectáculos [...], devido à morte de Maria Madalena Azeredo Perdigão. Em sua homenagem, foi lido (em voz-off, antes do início do espectáculo) um excerto de um texto de sua autoria, incluído no programa desta mostra, que aqui transcrevemos: «Contrariando a visão milenarista que anunciava um final de século de catástrofe e de ruína de civilizações, temos o privilégio de ser testemunhas de um final de milénio que reconhece e exalta a cultura e os seus valores, que assentam sobre o humanismo mais autêntico e radicado na condição humana. O Serviço ACARTE da FCG, que nasceu em tal década de optimismo, assiste e participa neste aproximar de culturas. Há muros que ruem, fronteiras que se esbatem por não fazerem sentido e, simultaneamente, há povos que trocam entre si experiências culturais nos domínios da Ciência, da Tecnologia e da Arte. Tendo consciência da sua modesta participação, o ACARTE orgulha-se de estar com o seu tempo e de ter, embora de uma forma modesta mas oportuna, contribuído para o espírito desta época.»

1 *Sete*, 2-8-1989.

O ano terminou com mais uma edição do programa Dezembro Infantil, com a presença do Black Lantern Theater. Madalena Perdigão deixou, a esse respeito, escrito:

Representar para crianças constitui sempre um risco: o de as crianças espectadoras ultrapassarem, em imaginação e criatividade, as qualidades que os adultos actores demonstram no espectáculo. Por isso se torna necessário utilizar formas de magia, máscaras, mímica, palavras e dança nos espectáculos destinados a crianças [...] Esperamos que as crianças portuguesas possam apreciar os espectáculos, participar no workshop e que fiquem culturalmente mais ricas e mais felizes no termo desta iniciativa que o ACARTE lhes dedica.

1990¹

Em Janeiro de 1990, dois meses após a queda do muro de Berlim, realizou-se no ACARTE o colóquio Utopia, Mitos e Formas, organizado por Yvette Centeno, que assinou com Madalena Perdigão o texto do programa:

Entrámos na década de 90, a década do milénio. Com um desejo: o da celebração da mudança, no bom sentido dos mitos memorizados. [...] O ACARTE, pela mão da sua directora, Madalena de Azeredo Perdigão, ocupou-se com o maior empenhamento deste colóquio que agora se realiza. [...] Tal obra não é fruto do acaso. Resulta dos esforços continuados da década de 80, uma década feliz em muitos dos seus aspectos.

Ainda programada por Madalena Perdigão, seguiu-se uma Mostra de Dança Portuguesa Contemporânea II. Incluiu: *Alto contraste*, pelo Dança Grupo; *Divagações*, pelo APARTE; *Jardim de Inverno*, por Olga Roriz; *Estranhezas*, de Paula Masano; *Interiores*, de Rui Horta e *Mecanismos*, de Joana Providência. Sommer Ribeiro, director interino, assinou o texto do programa, citando a anterior directora:

¹ Optou-se por inserir nesta caracterização alguns excertos de textos introdutórios de programas de 1990, dado que parte da programação deste ano ainda foi da autoria de Madalena Perdigão.

Daí a apresentação desta mostra de dança portuguesa contemporânea, necessariamente incompleta, a qual foi buscar companhias constituídas *ad hoc* ou não abrangidas pelos circuitos oficiais ou institucionais. Trata-se de dar oportunidade a experiências que de outro modo poderiam ficar marginalizadas, trata-se de fazer sentir a estas pequenas companhias que estamos com elas, que compreendemos o seu esforço e que queremos auxiliá-las a continuar, no caminho do experimentalismo e da inovação. A sua proposta teve plena aceitação, quer do público, quer dos artistas, bailarinos, músicos e coreógrafos e, assim, no programa que nos deixou, inseria a 2.ª mostra de Dança Portuguesa Contemporânea. Esperamos que esta iniciativa tenha o mesmo acolhimento do público e que constitua um estímulo para os novos valores da Dança Portuguesa.

Em Abril de 1990 foi organizado um grande ciclo de mímica, a culminar um interesse que vinha dos primeiros anos de actividade do serviço. Estreou *Platonov*, de Tcheckov, com encenação de Rogério de Carvalho em co-produção com a BUC, iniciativa em preparação já desde os Encontros ACARTE 89. José Sasportes, sucessor designado pela anterior directora, inseriu a proposta no âmbito do quadro descentralizador do serviço:

Descentralizar quer dizer aproximar o centro da periferia e esta aproximação pode ser interpretada em dois sentidos: exportar os espectáculos dados na capital ou trazer a Lisboa os espectáculos concebidos no resto do País, o ACARTE tem praticado as duas modalidades e a apresentação do *Platonov* do TEUC é um novo exemplo desta vontade de romper a compartimentação geográfica e de fazer circular a criação estética.

Grande parte da programação dos Encontros ACARTE 90 foi ainda traçada com Madalena Perdigão. No entanto, e como referiu George Brugmans, único sobrevivente da original proposta de festival, a mudança de década e a queda do muro de Berlim fizesse antever já grandes mudanças, também nas artes do espectáculo:

Tendo-se já estabelecido claramente como tradição viva que são, os Encontros ACARTE voltam a apresentar-se como um «Tour de l'Europe». Mas a Europa mudou desde os últimos Encontros. Grande parte dos recentes acontecimentos históricos tem influenciado muito mais as mentalidades do que qualquer actuação artística jamais poderá fazer. Não foi por acaso que os teatros de Berlim, habitualmente tão cheios, ficaram praticamente vazios durante meses, enquanto o público assistia ao desenrolar da

História diante das próprias janelas. A arte não sobrevive no vácuo. De facto, os Encontros ACARTE 90 situam-se entre duas décadas, os anos 80 e 90, reflectindo ainda na sua programação aquilo que, nos anos 80, era dominante: a voluptuosa dança francesa, desta vez representada por Jean-Claude Gallotta e Karine Saporta; o perturbante neo-expressionismo alemão, iniciado por Bausch e representado este ano por Laokoon; o teatro visual de Itália, em que a figura de Corsetti se afirmou com mestria; a nova onda de crua energia que emerge de Londres e de outras cidades do Reino Unido e que encontrou mais uma voz em Lloyd Newson dos DV8; o Arena Teatro surgindo como jovem componente da vibrante cena espanhola; a impressionante mestria da arte dramática com que deparamos em Moscovo, nos seus numerosos estúdios, nomeadamente o Estúdio Cinco; a experimentação desinibida do teatro marginal na Holanda e na Bélgica, da qual um exemplo notável é a colaboração entre Jan Ritsema e Johan Leyssen; e, por ultimo, a «Onda Flamenga», este ano representada musicalmente por Maximalist e teatralmente por um dos mestres dos anos 80: Jan Fabre.

Nos Encontros ACARTE 90 é possível vislumbrar já algumas iniciativas Europeias que se haveriam de suceder, como o grande encontro do IETM que teria lugar em Lisboa em 1991, em preparação para a mostra Europália 1991, de que Portugal seria o país temático. O encontro acolheria a Associação Internacional de Críticos de Teatro, sob o mote «O Teatro e a Interpelação do Real», de que resultaria um livro. Uns meses antes, no aniversário do ACARTE, teve lugar no CAM um balanço e uma homenagem à actividade do serviço e, em particular, à sua fundadora e primeira directora. Sommer Ribeiro e José Sasportes afirmam:

Nas palavras que escreveu uma semana depois da criação deste novo Serviço da Fundação Calouste Gulbenkian, logo a Dra. Maria Madalena de Azeredo Perdigão traçou o mapa do que viriam a ser estes seis anos. Traçado o mapa, faltava porém inventar o terreno que lhe correspondesse e essa foi a sua obra. A Dra. Maria Madalena de Azeredo Perdigão tinha detectado existir um espaço por preencher no panorama cultural português e, com particular sensibilidade, soube responder aos anseios de um novo público e às necessidades dos jovens criadores.

Na altura é instituído o prémio Madalena de Azeredo Perdigão/ACARTE destinado a distinguir o espírito inovador no campo das artes do espectáculo — que João Fiadeiro venceria um ano depois com o espectáculo *Retrato da Memória como Peso Morto*.

«O que pretendemos fazer»

Relembre-se que no quarto e último ponto do programa do ACARTE, Madalena Perdigão elenca ponto a ponto o que o Serviço se propõe a levar a cabo.

4. O que pretendemos fazer

4.1. No Teatro

Produções próprias, no caso de projectos multidisciplinares.

Colaboração com Companhias ou Grupos portugueses (incluindo a possibilidade de coprodução), designadamente com Companhias ou Grupos com características de itinerância.

Apresentação de pequenas Companhias ou Grupos de teatro estrangeiros.

Promoção de jovens autores, privilegiando projectos com características de pesquisa.

4.2. Na Dança

Produções próprias, no caso de projectos multidisciplinares.

Apresentação de séries de espectáculos por grupos de dança portugueses independentes.

Sessões de trabalho com personalidades estrangeiras e portuguesas culminando em espectáculos.

Apresentação de pequenas Companhias ou grupos de dança estrangeiros de vanguarda.

4.3. No Cinema

Apresentação de filmes de arte.

Organização de sessões de filmes para crianças.

Apresentação de filmes de animação.

Organização de ciclos, designadamente do Novíssimo Cinema.

Projecto de formação de realizadores de filmes de animação em colaboração com o Royal College of Art, Londres.

4.4. Na Música

Concertos informais à hora do almoço para apresentação de jovens intérpretes.

Concertos de jazz na Sala Polivalente e no Anfiteatro ao Ar Livre.

Séries de concertos de música contemporânea.

Bandas e música popular no Anfiteatro ao Ar livre.

Promoção de jovens compositores.
Projectos interdisciplinares.

4.5. Na Literatura

Projectos interdisciplinares.

Séries de palestras.

‘Escritores falam de si próprios e da sua obra’.

Leituras comentadas de obras literárias. Exposições biobibliográficas.

4.6. Nas Artes Plásticas e na Arquitectura

Promoção de jovens artistas.

Projectos interdisciplinares.

Exposições temáticas e Exposições didácticas.

Apresentação de manifestações de arte contemporânea e de resultados de pesquisas actuais.

4.7. E ainda Vídeo, Fotografia, Mímica, Circo, Marionetas, etc.

Os Serviços e Departamentos competentes da Fundação Calouste Gulbenkian e, muito particularmente, o Centro de Arte Moderna, serão considerados consultores privilegiados para todas as actividades do Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, que para a execução do seu programa solicitará a colaboração daqueles Serviços, em tanto quanta for necessária e possível.

Muito perto já do final da sua vida, Madalena Perdigão (1989) dirá que a actividade do ACARTE se encontraria, em grande parte, estabilizada: duas temporadas de dança contemporânea por ano (normalmente em Maio e Novembro); Concertos à Hora do Almoço, em Maio/Junho; Dança no Anfiteatro ao Ar Livre, em Julho; jazz, no mês de Agosto; Bandas de Música no Anfiteatro em Agosto/Setembro; Encontros ACARTE — Novo Teatro/Dança da Europa em Setembro; teatro por artistas portugueses (duas vezes por ano, uma das quais em Outubro); e «nos intervalos» projectos multidisciplinares, performances, espectáculos de marionetas, espectáculos de cinema para crianças, apresentação de vídeos, etc.

E se nas centenas de textos introdutórios que escreveu é possível compreender a pertinência de praticamente cada proposta, é também possível vislumbrar os seus frutos.

Numa leitura atenta dos materiais presentes no arquivo de programas e de imprensa do ACARTE há várias vozes que se repetem, tanto dos artistas, como de

jornalistas e críticos, sendo possível delinear uma comunidade habitual que acompanhava as iniciativas, e perceber mudanças ao longo de um tempo que é também o da emergência de um novo tipo de crítica especializada e de um novo tipo de público. A destacar:

- o rigor com que Madalena Perdigão apresenta cada iniciativa;
- a existência de algumas vozes críticas mais fortes, como a de Carlos Porto, José Blanc de Portugal, Tomás Ribas e Manuela Azevedo, sobretudo nos primeiros anos, e o aparecimento progressivo de mais vozes e mais crítica com o avançar dos anos, de que são exemplo os escritos de Maria de Assis, Helena de Freitas, Gil Mendo ou António Pinto Ribeiro, que chegará mesmo a trabalhar no serviço como assistente de Madalena Perdigão ou Rui Eduardo Paes, para referir alguns;
- a presença generalizada de referências às potencialidades do espaço da Gulbenkian e a como é «descomplexadamente» usado pelo ACARTE: do bar do CAM ao anfiteatro ao ar livre, ao pavilhão do CAI e aos jardins;
- a comparência evidente tanto de propostas cujas razões de ser remontariam a tempos distintos, quanto vindas de pontos muito variados do mundo;
- as variadas maneiras como, sobretudo nos primeiros anos, o espaço do ACARTE acolheu propostas que não teriam lugar institucional;
- o permanente esforço do serviço no apoio à criação e à encomenda sem deixar, porém, de ter espaço para a recepção de propostas externas *ad hoc*;
- o sucessivo uso de termos em inglês e as variadas referências à afirmação desta língua, uma língua que muitas vezes se percebe, pela imprensa da época, não ser ainda dominada;
- a intensa alusão à grande afluência de público, sobretudo jovem, às iniciativas do serviço;
- o modo como uma série de eventos e iniciativas, sobretudo de dança, mas não apenas, propõe usos do corpo e da palavra que parecem constituir, em si, uma aprendizagem tanto para quem os leva a cabo como para o público (frequentemente em ciclos temáticos, muitas vezes compostos de propostas de diversos géneros, mas sempre acompanhados de discussão);
- a diferença imensa que se sente, em termos de ritmo e de intensidade da programação, entre os primeiros anos e os últimos anos, com o ano de 1987 e a criação dos Encontros ACARTE (coincidente com a recente entrada para a CEE) a constituir como que uma charneira e a marcar uma aceleração na programação;

- os modos como a actividade do serviço se imagina e se presente como generativa — sendo notório o surgimento e a formação tanto de artistas como de técnicos, de produtores e de vozes críticas que posteriormente irão trabalhar noutras instituições entretanto abertas, como o CCB, a Culturgest, LX-94 Lisboa Capital Europeia da Cultura ou o Festival dos 100 dias e a Expo-98;
- a criação e participação em redes nacionais e internacionais, de que o caso mais visível serão os Encontros ACARTE, sendo também de referir a formação continuada em cinema de animação, mas também no âmbito da música, do jazz, do teatro musical, da performance arte, das bandas de música e das músicas do mundo, entre outras;
- a intensidade do debate e das polémicas que acompanharão muitas das iniciativas;
- o modo como algumas propostas do serviço, como os Encontros ACARTE, são na imprensa encaradas como habituais — comuns já — muito embora tenham pouquíssimo tempo de existência;
- a forma como uma série de iniciativas se afirmam desde muito cedo com uma identidade muito forte — como o Jazz em Agosto (que dura até hoje), mas também o Centro de Arte Infantil ou os cursos de Cinema de Animação; — o cruzamento com uma série de espaços emergentes, de que é sintomática, por exemplo, a contratação de António Pinto Ribeiro (à época crítico de dança no jornal *Expresso* e professor na recém-aberta Escola Superior de Dança), mas também com a Bienal Universitária de Coimbra ou o recém-criado IFICT, para dar outros exemplos, apenas no âmbito das artes performativas.

PARTE V

Epílogo

A NOVA DANÇA PORTUGUESA:
RETRATO DA MEMÓRIA ENQUANTO PESO MORTO

— Ora bem, o pretexto desta entrevista é o prémio Perdigão que recebeu no dia 9. Todo o prémio é um estímulo, diz-se. Este é?

— É um estímulo muito grande. Primeiro o prémio em si e o nome do prémio, porque a Dra. Madalena Perdigão e o ACARTE — e já muito antes do ACARTE — foram sem dúvida o principal suporte disto que chamamos Nova Dança em Portugal: deve-se-lhes a existência hoje de sete ou oito ou dez jovens coreógrafos cada um com o seu projecto.

JOÃO FIADEIRO em entrevista a *O Jornal Ilustrado*, 24-01-1992

Em imagem filmada a preto-e-branco, um rapaz corre a toda a velocidade para o lado esquerdo do ecrã e atravessa a passadas largas umas arcadas de pedra, numa linha paralela ao nosso olhar. A sua silhueta é escura. Usa calças de ganga e uma camisa aberta por cima de uma t-shirt que, com a velocidade, ondula para trás. A imagem é de urgência; o som, surdo, grave e agitado, é atravessado por uma cadência sincopada e marca a velocidade. Num rectângulo de papel contra um fundo preto lê-se «RETRATO DA MEMÓRIA ENQUANTO PESO MORTO», a maiúsculas, entre aspas. A continuidade do som faz-nos antever a continuidade da imagem do rapaz a correr. Novo corte para a imagem do rapaz a correr.

Vêm-se pessoas de costas a entrar numa sala, filmadas a partir do ombro. Muda o som. Ruído ambiente de foyer. Subitamente, filmado num outro espaço (o espaço da caixa preta de um teatro?), a imagem de um homem encorpado, João Fiadeiro, de calças e camisa pretas, com um corpo mais pequeno ao ombro, em sintonia, ténis pretos virados para nós. O homem bate violentamente contra uma superfície espelhada mas os pés ao seu ombro como que fazem de mola contra a superfície, levando a que os dois se afastem. Mexem-se em relação: resistindo, cooperando, respondendo, propondo. Corte. Na imagem vemos novamente as pessoas de há pouco, agora de frente: um homem que fuma, uma televisão ao longe. O ruído de foyer intensifica-se. Um novo corte para a cena anterior

permite-nos perceber que se trata de um casal: um homem, João Fiadeiro, e uma mulher de cabelo castanho liso. Ambos são jovens e vestem calças e camisola preta. O homem agarra a mulher pelos braços e empurra-a contra uma superfície espelhada. Ao ruído do foyer acrescenta-se agora o som surdo do embate. Novo corte para a imagem anterior que agora percebemos ser a da entrada num teatro. Uma senhora recebe bilhetes, pessoas entram numa sala. Um novo corte traz-nos de volta ao casal na caixa preta do teatro — não ao mesmo, mas a outro, nova dupla — que agora está frente a frente. São igualmente jovens, roupas do mesmo género, mesmo tipo de movimentos. A mulher está encostada à superfície espelhada, o homem em frente, desafiante, numa confrontação de pares. Num papel branco filmado lemos «Companhia João Fiadeiro RE.AL Resposta alternativa».

Retrato da Memória Como Peso Morto, cujos primeiros minutos em vídeo se acabou de descrever, receberá o primeiro prémio Madalena de Azeredo Perdigão/ACARTE¹. Será igualmente a obra que permitirá a João Fiadeiro participar na mostra de dança apresentada na Bélgica, no festival Klapstuk, por ocasião da Europália, em 1991, onde se dá a revelação internacional da Nova Dança Portuguesa (NDP) que, a partir de então, conhecerá ampla circulação. A peça *Retrato da Memória Como Peso Morto* foi inicialmente produzida pelo Pós d'Arte, um grupo formado em 1987 por Francisco Camacho, Vera Mantero, Carlota Lagido, André Lepecki, João Fiadeiro e Paulo Abreu, e depois pela Arte-Empresa, uma produtora recém-criada por Miguel Honrado e Guillaume Baschet-Sueur. É igualmente o espectáculo que faz nascer a produtora RE.AL — Resposta Alternativa². «Objecto

1 Foram também atribuídas menções especiais a Duarte Barrilaro Ruas, com *O Povo das Chuvas Ácidas*, e Alberto Lopes com *Frágil Frágil*. O júri era composto por: António Laginha, Jorge Listopad, José Blanc de Portugal, Maria Helena Seródio e Eugénia Vasques. Em entrevista a André Lepecki em 1991, o coreógrafo afirma: «André Lepecki: Como é que justificas então o prémio que *Retrato da Memória Como Peso Morto* recebeu? João Fiadeiro: Acho que ganhei o prémio porque... O prémio em si, acho que é excepcionalmente relativo. É uma 'conjectura' (gargalhadas). Se fosse outro o júri, outros críticos, o prémio seria para outro. Aliás eu disse isso quando agradeci o prémio: disse que podia ser eu o premiado como outra pessoa qualquer. Sendo eu, sinto-me um pouco como o representante de um movimento que está a receber um prémio. [...] Mas acho que tem tudo a ver com um momento muito específico, a minha peça é uma peça com mais impacte, tem muita gente, é num convento, essas coisas...», «Cair na RE.AL», Entrevista a João Fiadeiro, 17 de Agosto de 2011, Lisboa.

2 Entrevista a João Fiadeiro realizada a 17 de Agosto de 2011, Lisboa. A REAL, criada em 1990 para dar corpo às criações coreográficas de João Fiadeiro, desde cedo exibiu, através de projectos experimentais, co-produções, residências, festivais, workshops e edições, uma atenção especial à criação de um diálogo exigente e construtivo com a comunidade artística, os públicos e os agentes culturais. A REAL foi uma das estruturas que participaram no movimento da Nova Dança Portuguesa dos anos 90 e João Fiadeiro, no interior desse movimento, afirma-se através da criação das suas primeiras peças que se apresentaram regularmente um pouco por toda a Europa, mas sobretudo na Alemanha e em França.

fundador», nas palavras de João Fiadeiro, nele começa ou se prefigura simultaneamente a Nova Dança Portuguesa, a obra de João Fiadeiro enquanto coreógrafo, e uma nova década, os anos 1990. E nele culminam e se consolidam razões de um tempo que é também o dos primeiros anos de actuação do ACARTE.

Retrato da Memória Como Peso Morto nasce de um convite da Europália 91 ao Pós d'Arte enquanto colectivo. Os vários coreógrafos produziram então obras a serem apresentadas na Bienal Universitária de Coimbra [BUC]¹ em 1990 e, em face disso, seriam ou não convidados a desenvolver uma nova obra que integraria a programação de dança da Europália 91, no festival Klapstuk em Lovaina, um dos palcos privilegiados para a afirmação da emergente Dança Contemporânea na Europa. A peça, muito ambiciosa em termos de produção (com música original ao vivo, quatro bailarinos, projecções, filme exibido no foyer), foi apresentada na BUC mas João Fiadeiro acabou por não ser escolhido para integrar a Europália. O coreógrafo, que entretanto saíra do Pós d'Arte, acabaria por, via Arte Empresa, uma estrutura de produção emergente, alugar o convento do Beato e montar o espectáculo de forma a coincidir com a vinda de uma série de curadores e programadores à FCG, em Março de 1991, no Encontro Anual do IETM, desta vez organizado pelo ACARTE. O sucesso seria tal que Fiadeiro não só seria convidado para participar na Europália, para a qual produziria *Solo para Dois Intérpretes*, como a obra *Retrato da Memória Como Peso Morto* seria galardoada com o primeiro lugar do recém-instituído prémio ACARTE/Madalena Perdigão.

A história assinala a continuidade entre o Serviço ACARTE, a recém-criada rede europeia IETM, a BUC de 1990, e a participação portuguesa no Festival Klapstuk a propósito da Europália 91 com foco sobre Portugal — continuidade essa que se faz ainda mais explícita considerando quer a influência do ACARTE no percurso dos jovens coreógrafos Vera Mantero, Francisco Camacho e João Fiadeiro (à época,

1 Na década de 1970, um pouco por toda a Europa, assiste-se a uma revitalização do teatro universitário. Nesta, são criados uma série de festivais internacionais, como o Festival Internacional de Lyon, o Festival Internacional de Teatro Experimental Internacional em Palermo, o Festival Internacional de Teatro Universitário em Inglaterra e a bienal Semana Internacional de Teatro Universitário em Coimbra (SITU), de 1978, que em 1986 haveria de mudar o seu nome para Bienal Universitária de Coimbra (BUC). Importante será referir que por via das redes que caracterizam o experimentalismo associado ao teatro universitário da década de 1970 (ver caixa Encontros ACARTE), a BUC estava também presente no IETM, tendo porventura travado contacto com o ACARTE numa reunião desta rede fora de Portugal, passando as duas estruturas a colaborar desde então, tal como afirmou António Augusto Barros, director da BUC (entrevista a 20 de Setembro de 2011, Coimbra). Disto seria exemplo, entre outros, a co-produção por parte do ACARTE de *Platonov*, de Anton Tchecov, por Rogério de Carvalho em 1990.

ou até há pouco tempo, ainda no Ballet Gulbenkian), quer os lugares onde a história narrada por Fiadeiro se desenrola (a Lisboa de finais da década de 1980). Para além de que os seus protagonistas, uma série de programadores, críticos e produtores, na sua maioria homens, em geral bastante jovens, à época com menos de 40 anos¹, começarão então a desempenhar funções de destaque do que haveria de ser um esforço de construção de uma Europa pela Cultura, em que se sucederiam feiras, certames, festivais e exposições que, muitas vezes relacionadas com iniciativas europeias de grande envergadura, levariam à abertura de novos equipamentos.

Na entrevista de João Fiadeiro, aos palcos da BUC, em Coimbra, do ACARTE, em Lisboa, e da Europália/Klapstuck, em Lovaina, justapõe-se a noite lisboeta e o Frágil, os Estúdios da Companhia de Dança de Lisboa, as reuniões *underground* do Pós D'Arte, em casa do jovem cineasta Paulo Abreu, ou a série televisiva *Fame*, todos fazendo parte de um mesmo complexo exibicionário, o da Lisboa dos anos 1980. Pelo elencar de uma série de produtos, lugares, hábitos, mas também, e sobretudo, desejos emergentes, vislumbra-se a modernização como «evento», dando conta do carácter meteórico com que uma série de produtos alteram a vida quotidiana (Ross 1994). Mas nesta entrevista encontram-se igualmente plasmadas as memórias da revolução dos cravos vivida ainda em criança, a escolha da dança levada a cabo por um rapaz, coisa pouco comum na altura, um certo corte adolescente e geracional com o que então se entrevia como uma estética de «Abril» de matriz rural, nacionalista e de influência neo-realista, ou as idas a Nova Iorque como destino almejado. São sinais contraditórios de uma época na qual abundam referências à disseminação de uma cultura audiovisual acompanhada pelo aparecimento de novos lugares e pelo desenvolvimento de novas elites.

E se nos *dossiers* do Pós D'Arte² foi possível encontrar um recorte de jornal de 1991 no qual se fala já na Expo 98 (a que Portugal então se candidatava) e se percebe como, entre 1989 e 1991, haveriam de estar traçadas as grandes temáticas culturais que marcariam os anos 90, como se presente também na aceleração da programação

1 João Fiadeiro refere explicitamente os nomes de Georges Brugmans (co-programador dos Encontros ACARTE e programador do Springdance Festival, em Utrecht), Bruno Vergbert (director do Klapstuck e mais tarde co-director do Springdance festival), Gil Mendo (professor na Escola Superior de Dança e crítico de dança, mais tarde programador de dança na Culturgest), José Ribeiro da Fonte (director artístico do Teatro Nacional São Carlos), António Pinto Ribeiro (assistente de Madalena Perdigão no ACARTE, docente na Escola Superior de Dança, crítico no jornal *Expresso*), António Augusto Barros (director da BUC) ou Miguel Honrado (fundador da Arte Empresa).

2 Gentilmente cedidos por Vera Mantero.

do ACARTE a seguir a 1987; é sobretudo possível entrever neles os esforços de um grupo de jovens que queriam pertencer ou entrar em diálogo com o que se passava numa Europa de que faziam parte Wim Vandekeybus e outros, com propostas muito distintas do Ballet Gulbenkian, muitos deles presença assídua no ACARTE.

Retrato da Memória Como Peso Morto tem influência explícita de Wim Vandekeybus. O modo como esta influência é central na sua legitimação tem paralelos com o que acontece com a obra: *Four Movements for the Music of Steve Reich* (1982) de Anne Teresa de Keersmaeker, tal como analisado por Rudi Laermans e Pascal Gielen em *Europe Dancing* (Stephanie Jordan e Andrée Grau 2000, 12-23). Neste livro Laermans e Gielen prestam atenção aos mecanismos de institucionalização da dança contemporânea na Flandres onde, em inícios de 1980, pouca dança moderna ou pós-moderna se veria, predominando o ballet, que, neste quadro, se teria constituído como um ponto de referência negativo para a nova geração de coreógrafos, a quem se tornava complicado ser reconhecido. É que se a dança contemporânea não era ainda, na Flandres, um campo autónomo da produção cultural, nem um seu subsistema independente, não fazer ballet equiparar-se-ia a «fazer assim umas coisas» (Bourdieu 1982; Luhmann 1995 *apud* Laermans e Gielen). Isto explicaria as acusações de amadorismo que a crítica flamenga, habituada ao ballet, teceria frequentemente a coreógrafos cuja formação era ostensivamente não clássica, como Jan Fabre, Alain Platel ou Wim Vandekeybus, o que se acentuaria pela falta de uma rede de distribuição profissional que pudesse emprestar a estes trabalhos uma aura profissionalizante. Neste contexto, Anne Teresa de Keersmaeker e Jan Fabre terão desenvolvido — mais ou menos conscientemente — estratégias específicas de forma a legitimarem as suas primeiras produções, entre elas a referência selectiva a formas e normas já validadas internacionalmente, a que Gielen e Laermans chamam uma «apropriação distintiva» do cânone da dança. Assim, os seus trabalhos inserir-se-iam intertextualmente numa linhagem internacional já estabelecida, o que a nível local teria um efeito contra-hegemónico (*Idem*). *Fase: Four Movements for the Music of Steve Reich*, de Keersmaeker, sucesso estrondoso e imediato tanto na Flandres como em festivais internacionais como o Dance Umbrella¹, seria disto exemplar. Não apenas Keersmaeker acabara de regressar de Nova Iorque, onde terminara os seus estudos

1 Foi a Val Bourne, directora do Dance Umbrella, que Madalena Perdigão terá inicialmente enviado uma carta a pedir contactos de pequenos festivais de dança e a dizer que queria trazer a Portugal pequenos agrupamentos de dança contemporânea.

na Tisch School of The Arts, como a coreografia, como o seu título assinala, se apropriaria do minimalismo da dança americana¹. *Fase* transformar-se-ia num *fait accompli* para o contexto flamengo: apenas «provincianos» mal informados lhe poderiam negar o estatuto profissional de obra de arte e, caso o fizessem, teriam não apenas de refutar o seu valor coreográfico como de contestar as referências internacionais e, logo, a própria comunidade internacional de dança. Numa argumentação mais pautada pela atenção às condições de recepção da obra do que à obra em si, os autores sustentam que *Fase* e a obra que a sucede, *Rosas danst Rosas*, de 1983, ao fazerem explicitamente referência a um estilo já reconhecido, teriam criado para si uma zona de protecção composta pelo prestígio artístico ou capital simbólico da dança minimalista americana (Bourdieu 1992 *apud* Gielen e Laermans). Ao estabelecerem uma ligação explícita com um «facto (estético) incontestado» (Latour 1987 *apud* Gielen e Laermans) teriam fortalecido as suas próprias instâncias de reconhecimento, o que apenas poderia acontecer sem que se fosse imediatamente acusado de imitação, graças à combinação do idioma coreográfico em questão com material de movimento muito particular, no caso, uma combinação de séries repetitivas com gestos quotidianos (como sentar-se numa cadeira, cair ao chão, pentear o cabelo...), evitando assim, graças à riqueza semântica do movimento, o pendor propositadamente analítico e «esvaziado» do minimalismo, construindo um estilo autoral muito característico que combinaria a ênfase na estrutura com uma forte carga emotiva.

Arriscando o paralelo com o caso português, interessaria então ver em *Retrato da Memória Como Peso Morto* tanto especificidades autorais e características intrínsecas (a originalidade, o virtuosismo dos intérpretes, a especificidade da composição) como indícios de uma linhagem internacional reconhecível em Portugal (no caso, e como referência mais directa, as propostas coreográficas de Wim Vandekeybus — por duas vezes, em 1987 e 1989, largamente aplaudido no ACARTE), que fariam da legitimação desta obra algo seguro². Esta legitimação

1 Tal como proposta por exemplo por Lucinda Childs, que faz *Dance* em 1979, uma coreografia para música minimal de Steve Reich. Ver a este respeito Banes (*apud* Gielen e Laermans 2000).

2 Em entrevista, a respeito da legitimação inicial do seu trabalho na Flandres, Wim Vandekeybus contou uma história com paralelos na história de Fiadeiro. Tendo por vários anos trabalhado como intérprete para Jan Fabre com quem circulou amplamente em *tournées*, durante as quais teria travado contacto com membros do IETM, Vandekeybus (cujo trabalho original de criação estava a começar) teria arranjado maneira de se introduzir num encontro do IETM, à época reservado apenas a programadores e ocasionalmente a artistas já consagrados. A sua presença neste encontro revelar-se-ia fundamental para a sua emergência enquanto coreógrafo (entrevista a Wim Vandekeybus, 31-7-2010).

acontece no fim de um período muito intenso de actividade do Serviço ACARTE, período este em que a dança contemporânea passa de praticamente inexistente, como se dá conta em 1986 no programa da Mostra de Dança Holandesa Contemporânea, ao «momento mais frutífero da sua história», como escreve José Sasportes, em 1988, no programa do colóquio Perspectivas da Dança nos Finais do Século XX.

A propósito das obras *O Poder da Loucura Teatral* (1984) e *Das Glas im Kopf wird vom Glas: The Dance Sections* (1987), de Jan Fabre (que também serão apresentadas no ACARTE) Gielen e Laermans sugerem outro tipo de «apropriação distintiva» na tradição da *performance art* das artes visuais, conjugada com um comentário explícito e uma des-identificação a uma tradição balética de que Balanchine e Forsythe seriam as principais referências (em *The Dance Sections*, por exemplo, os performers executam em *slow motion* uma série de movimentos elementares de ballet com as mãos atadas por um par de sapatilhas). Este tipo de auto-definição pela negativa tornar-se-ia rapidamente dominante nos novos discursos sobre dança, que acompanhariam a emergência das propostas desta geração de coreógrafos, sobretudo nos textos da publicação bimensal *Etcetera*. Ao contrário do que acontecera, por exemplo, nos Estados Unidos, onde o próprio discurso dos artistas, colocando este tipo de experimentação no seguimento do que se passava na rua, acentuaria as suas características políticas¹; e onde a discussão especializada viria, muito mais tarde, a incidir sobre as diferenças específicas entre a dança moderna e a dança pós-moderna², nas páginas da revista *Etcetera* a expressão «dança contemporânea» sinalizaria «tudo o que não era ballet», funcionando sobretudo por des-identificação genérica e limitada ao campo da dança concebida como sinónimo de ballet, sem atentar particularmente à genealogia política das propostas ou mesmo à sua relação com a história da dança moderna. Importante também será referir a continuidade entre esta revista, iniciada em 1983 por Johan Wambacq e Hugo De Greef, e o Kaaitheaterfestival, em Bruxelas, de que De Greef é director, e que será, juntamente com o Klapstuk de Lovaina, onde a Nova Dança Portuguesa mais tarde se estreará, um dos mais importantes promotores da «onda flamenga».

1 Ao democratizar, por exemplo, toda a superfície do corpo como passível de contacto; ou os papéis atribuídos ao género feminino e masculino na dança; ou ao alargar o âmbito do que poderia ser considerado dança e de quem poderia ser considerado bailarino; ou ao cortar com a tradição autoral que frequentemente se substituiu por processos de criação colectivos...

2 Ver a este respeito a conhecida polémica entre Susan Manning e Sally Banes em Manning (1988).

Enquanto ao ballet se associavam atributos como «superficial», «comercial», «vazio», «antiquado», à dança contemporânea associar-se-iam epítetos como «natural», «genuína», «pessoal», «verdadeira», muitas vezes assentes num sublinhar positivo de uma suposta primazia «do corpo» sobre tudo o resto, numa argumentação em que por vezes o pendor moral se substituíra à efectiva discussão e contextualização estética e política das propostas, que os autores associam à falta de reflexão teórica, à época, sobre a dança e, em particular, sobre este género de propostas. Disto resultará uma leitura do trabalho de Fabre e de outros coreógrafos associados à nova «onda flamenga», e posteriormente, à dança contemporânea em geral, enquanto busca de uma expressão de autenticidade.

Regressando ao paralelo com *Retrato da Memória Como Peso Morto*, é de referir não apenas o *boom* de suplementos culturais na imprensa, onde uma nova crítica teria oportunidade de se exercitar, como o aparecimento de instituições como o ACARTE, onde jovens coreógrafos timidamente começariam a aparecer lado a lado com autores consagrados, a Bienal Universitária de Coimbra (BUC), o seu palco privilegiado, e, mais tarde, o Danças na Cidade, já criado por esta geração¹. Estas instituições estão na base da emergência de alguns lugares especificamente destinados à apresentação de novas propostas ou de estruturas de formação como o Fórum Dança e, mais tarde, o cem — centro em movimento, que serviriam de plataformas para a afirmação e disseminação da dança contemporânea como género específico. Disto é igualmente sintomático o seminário «A Crítica e as Artes do Corpo», que terá lugar nos Encontros ACARTE 89, com organização do crítico de dança e ensaísta António Pinto Ribeiro, à época assistente e consultor de Madalena Perdigão no ACARTE, onde a tentativa de definição e problematização de um tipo emergente de artes — «as artes do corpo» — aparece explicitamente associada a um novo tipo de crítica (nelas) especializada². Se no caso belga a ruptura se daria especificamente com a tradição ba-

1 O Danças na Cidade é criado em 1993 para suprir a falta de plataformas de apresentação de dança contemporânea portuguesa. Ver a este respeito Maria de Assis, «Danças na Cidade — um projecto singular», disponível no site do festival.

2 *Artes do Corpo*, conceito cunhado por António Pinto Ribeiro (1997), aparece na literatura de então como englobando, à vez, certas tendências de dança, performance, canto e teatro, ou certas tendências de teatro físico, dança, *performance art* e música, o que é emblemático da dificuldade de encontrar novas palavras para práticas que parecem justamente procurar subtrair-se a uma catalogação fixa. Mais do que se procurar a genealogia do conceito, a sua origem ou a sua delimitação exacta, interessa sublinhar as próprias dificuldades que encontra e a sua operacionalidade momentânea. Como se *Artes do Corpo* se aplicasse ao que estava a acontecer nas artes performativas europeias de então, e ao que se passava no ACARTE em particular.

lética, no caso português haveria que ter em conta uma série de outros factores, entre eles as transformações abruptas por que a sociedade portuguesa passava.

Num país onde a Escola Superior de Dança e a Companhia Nacional de Bailado haviam sido fundadas, respectivamente, em 1983 e em 1977, o ensino e a transmissão deste tipo de dança encontrava-se resumido a um punhado de escolas maioritariamente privadas e professores particulares, destacando-se, mais uma vez, a FCG, por via do Ballet Gulbenkian, da sua Escola de Ballet e das suas Temporadas, como figura central. Assim, se parece inegável quer uma certa recepção destas tendências via Europa, onde a «onda flamenga» e a «onda francesa» estariam no seu apogeu, quer a presença forte da Dança Jazz, por intermédio tanto do impacto da série americana *Fame* como da recém-aberta Companhia de Dança de Lisboa de Rui Horta, é incontornável o papel directo e indirecto da Fundação Calouste Gulbenkian. Seria da sua companhia de ballet, fundada por Madalena Perdigão em 1965 e agora já com mais de duas décadas que, numa primeira fase, haveriam de vir os bailarinos que mais tarde viriam a dar corpo ao conjunto heterogéneo de propostas que constituiu a Nova Dança Portuguesa; e seria da Escola Superior de Dança, recém-criada no âmbito da Comissão Orientadora para a Reforma do Conservatório Nacional, presidida também por Madalena Perdigão, que uma série de outros coreógrafos e bailarinos obteriam igualmente uma formação escolar «clássica» que dava, ela própria, os primeiros passos¹. Sem Ballet Gulbenkian e sem Madalena Perdigão dificilmente haveria Nova Dança Portuguesa nos moldes em que esta emergiu, uma vez que a formação dos seus principais coreógrafos apenas foi possível devido à sua acção continuada, desta saindo igualmente muitas das sementes que haveriam de dar origem às outras estruturas onde hoje se dá a sua transmissão. O Estado português recém-ingressado na Europa das Comunidades, a quem mais tarde a Nova Dança Portuguesa tanto interessará na afirmação cultural do país, terá, na prática, despendido muito pouco ou quase nada na sua criação. Mas a sua emergência prender-se-ia, de igual modo e inegavelmente, com as mudanças na sociedade portuguesa de que o ACARTE é parte integrante e que se fazem mais velozes a partir da entrada para a CEE, como é possível ler pela própria programação. E que implicam, como qualquer transformação histórica abrupta, uma reconfiguração da experiência da corporalidade dos sujeitos (Lepecki 2003).

Como explica o coreógrafo, *Retrato da Memória Como Peso Morto* é construída em fragmentos. Uma peça «aos soluços» em que o público, sem se aperce-

1 A respeito desta escola na década de 1980 ver o documentário *Corpos Decentes*, de Vera Mantero (2008).

ber, entrava directamente para a cena até que as cortinas se abriam e se apercebia então onde estava, dirigindo-se de seguida aos seus lugares. Sequência coreográfica para dois intérpretes, construída a partir de experiências de improvisação adquiridas com Wim Vandekeybus e Trisha Brown, a que se juntaria o *contact-improvisation*, a ideia central da peça, entrecortada, multiplicada e misturada, seria a interrupção: ver-se, depois não se ver, depois ver-se outra vez, em «soluços» (Fiadeiro 2011). Com uma estética em que é notória a presença do *contact-improvisation* e na qual a criação de atmosferas afectivas de alta intensidade se substitui à criação de uma narrativa tradicional, à distância de mais de um quarto de século parece evidente entrever em *Retrato da Memória Como Peso Morto* o retrato de uma subcultura urbana jovem, de ténis pretos reebok e ânsia de viver, obstinada nas suas relações internas e no testar dos limites do corpo próprio e do corpo do outro, ensinada ao som de música repetitiva e em atitude de desafio para com o exterior.

«...A MAIOR CONQUISTA DO 25 DE ABRIL»

Conta Jorge Silva Melo que, em 1996, ao observar os movimentos de um grupo de jovens em ensaio, a actriz Glicínia Quartin comentaria: «Olha, isto é a maior conquista do 25 de Abril, a liberdade com que estes rapazes se estão a mexer. Nós tínhamos corpos fascistas»¹.

Estava-se nas preparações de *O Fim ou Tende Misericórdia de Nós* e João Fiadeiro trabalhava na assistência de movimento. O espectáculo, em encenação de Jorge Silva Melo, era já uma produção dos Artistas Unidos que se tinham formado após *António, um Rapaz de Lisboa* ter estreado nos Encontros ACARTE 95.

A observação de Glicínia Quartin parece ecoar, de algum modo, a crónica «Os Portugueses Não têm Corpo?», escrita em 1993 por Alexandre Melo depois de ver em cena os jovens Vera Mantero e Francisco Camacho, recolocando em perspectiva a questão das reconfigurações da experiência da corporalidade. Estas — que André Lepecki, ao escrever sobre o complicado processo de «activação [de] um corpo dançante, imerso na contemporaneidade e a reflectir o nervosismo da história» a que se deu o nome de Nova Dança Portuguesa, localiza como tendo

¹ Na entrevista, realizada a 20 de Agosto de 2011, pode ler-se: «Uma vez eu estava nos ensaios, em 94, estava nuns ensaios do 'Fim', em Portalegre, estava com a Glicínia Quartin ao meu lado e estava o Ivo Canelas a mexer-se no palco e ela diz 'olha, isto é a maior conquista do 25 de Abril, é a liberdade com que estes rapazes já se estão a mexer. Nós tínhamos corpos fascistas'. Ou seja, o nosso corpo era um corpo censurado... Corpo quer dizer palavra. Para mim os homens não são macacos, portanto, não gesticulam apenas. Mas a disponibilidade com que o Ivo naquele momento estava no palco afectou a Glicínia, que disse 'pois é, eu nunca seria capaz nem de ter estes movimentos nem de ter esta disposição para representar'. Isso aconteceu, foi a grande conquista — foi uma série de gente que nasceu entre 70 e 80, muito dotada, com talento natural e sem medo sexual.» Jorge Silva Melo repetirá várias vezes esta história, entre elas em entrevista com Anabela Mota Ribeiro: «Um dia estávamos a ensaiar, a Glicínia veio para o balcão e os rapazes estavam a fazer uma dança qualquer no palco. E ela diz-me: 'Estes corpos não podiam existir quando eras novo.' Ou seja, a sensualidade viva, vital, era uma coisa que não podia existir. E ela dizia muito assim: 'Isto é que foi a grande conquista do 25 de Abril, estes corpos estão livres, não são corpos salazaristas.' E é verdade.»

tido *massivamente* lugar apenas depois do fim do regime colonial, em 1974, e da abertura cultural à Europa e ao Mundo — misturar-se-ão com a mudança profunda que o fim do império imporá à auto-imagem do país, que, em poucos anos, passaria de colonial a europeu; de inexistente, pura negatividade, a um entendimento do corpo como agente de transformação, com as aberturas e a capacidade de poder optar que tal implica (Lepecki 2001, 29). Esta transformação reenviaria à formação do complexo e heterogéneo grupo a que Rui Bebiano chama «povo *pop*», assinalando não apenas a incompletude que caracteriza qualquer processo de modernização (constituído por uma cinética incessante: está-se sempre atrasado em relação a mais modernização) como as formas contraditórias que este processo assumiu durante a ditadura e que enformariam os seus devires (a contradição entre o povo da nação e o *pop* do consumo global).

Assinalado o facto de, em 1984, a poucos anos da entrada na CEE, o ACARTE ter aberto as suas portas com um ciclo sobre Almada Negreiros — o mesmo que, em 1917, havia exortado à transformação dos portugueses em europeus apelando a que vissem os Ballets Russes — importa agora mencionar o que aconteceu quando Almada foi, efectivamente, ver os Ballet Russes. No colóquio sobre Almada organizado pelo ACARTE, José Sasportes afirma que a relação de Almada com a dança traduzirá «as suas hesitações» perante «a avançada do modernismo», em que a dança moderna se transformara com Isadora Duncan e os Ballet Russes. E se em 1917 Almada teria chegado a desejar ser bailarino — participante do sentido de «libertação física de reconquista do corpo como categoria do espírito» — este entusiasmo teria lugar «antes de Almada ter visto qualquer das manifestações a que alude». Seria, portanto, «um entusiasmo de ouvir dizer, de ter lido recensões altamente elogiosas em jornais estrangeiros», um «entusiasmo do desejo», uma vez que Almada nunca teria até então saído do país (Sasportes 1985, 133-143). No que seria radicalmente diferente dos exemplos anteriores. Ou seja, se tanto em Glicínia Quartin como em Alexandre Melo é a presença de determinada corporalidade e gestualidade que dá a expor o seu negativo (que é entrevistado como «corpo fascista» ou como corpo «inexistente»), já em Almada esta corporalidade seria idealizada por via daquilo a que Sasportes chama «entusiasmo do desejo», exortando-se ao seu porvir).

De acordo com o que José Sasportes apresentou no ACARTE logo em 1984, a vinda dos Ballet Russes a Lisboa é altamente discutida nos círculos em que Almada se movia. Mas, após os espectáculos, este não mais os evocará, nem mesmo a propósito da sua própria experiência — de sentido oposto — na organização de bailados, logo em 1918. Procurando responder a «por que razão a dança deixou de

ser uma constelação importante no universo de Almada», Sasportes considera que esta mudança se tenha dado depois dos espectáculos. Não apenas a temporada em Lisboa teria sido uma das piores da companhia — entre o golpe de Sidónio Pais, a guerra na Europa e a revolução bolchevique na Rússia — como o repertório era maioritariamente *art nouveau*. Não teriam sido, portanto, espectáculos modernistas: nem Stravinsky; nem Nijinsky; nem mesmo *Parade* do trio Picasso-Satie-Cocteau para Massine. De Massine ter-se-ia visto *O Sol da Noite*, um tema popular russo feito em tons construtivistas, considerado pela crítica como uma «obra para malucos». Quanto à temporada dividiu-se, em «bailados do tipo orientalizante» e em «bailados do tipo neo-romântico». Os Ballets Russes que Lisboa viu dificilmente correspondiam ao anunciado em *Os Ballets Russes em Lisboa* e o «entusiasmo do desejo» aí expresso encontraria na situação vivida limites específicos, em suma. O que alude à necessidade de investigar as negociações entre o «entusiasmo do desejo» de modernidade e os contextos concretos em que se expressa, os sentidos que toma, de que se distancia e a que está especificamente a responder, o seu «colonial mirror» para seguir a proposta avançada por Lepecki na senda de Taussig (Lepecki 2003). Ou, por outras palavras, vem sublinhar a necessidade de investigar a fundo as percepções que os contemporâneos teriam do seu momento histórico e as coordenadas que serviriam de referência a essas mesmas percepções; bem como a construção idealizada dos «objectos desejados», a sua recepção concreta e as suas apropriações futuras construindo com isso referenciais mais finos, com mais pontos nodais e convergências menos directas de sentidos estéticos e políticos.

Mas será também do desaparecimento, ou melhor, do desvanecimento do corpo a que Sasportes mais aludirá na sua análise sobre o lugar da dança em Almada tendo em mente o «entusiasmo do desejo» expresso em *Os Ballets Russes em Lisboa* e nos bailados posteriores de Almada Negreiros. Estes, «doces contos de fadas encenados com delicadeza num ambiente de simpático amorismo e escassos meios coreográficos», sem nenhuma «luxúria ou sensualidade», são absolutamente contrastantes com a estética futurista que como que procurariam «fazer esquecer» e no espaço ordenado e seguro do neoclassicismo Almada inaugura uma «estética da ingenuidade», deixando vazio «o terreno da libertação da alma lusitana». Mais grave ainda, essa alma lusitana «considerada prisioneira de todos os vícios passa a ser mensageira de virtudes insuspeitadas, salvadoras da própria humanidade» — como se o «portuguesismo» de Almada contrariasse o seu cosmopolitismo inicial, motor do seu próprio interesse pela dança, que, não desaparecendo, ficaria progressivamente mais abstractizada (*Ibidem*, 143).

O que o «não terem corpo» de que fala Alexandre Melo, ou o que os «corpos fascistas» a que se refere Glicínia Quartin, ou mesmo o que a exortação de Almada à criação de um «corpo europeu», tem o condão de trazer ao de cima é o carácter biopolítico da governamentalidade moderna, o seu incidir sobre corpos e almas que, assim descritos e dispostos no interior desta descrição, se tornam «povo» de governação. Já aquilo para que a sua súbita emergência apontaria seria não apenas o devir *pop* desse povo (e com ele a disseminação do tipo de governamentalidade característico daquelas a que Gilles Deleuze chamou sociedades de controlo) — mas também isso. O que pode esta súbita emergência então significar se, como se viu, a formação daquele a que se tem vindo a chamar «povo *pop*» parece ser um processo longo com pontos de intensidade específicos, que salta por cima da Revolução, sendo-lhe anterior e prolongando-se para depois dela; e se nesse tal «povo *pop*», isto é, se nessa tal classe média urbana e cosmopolita onde durante a ditadura os consumos culturais e sociais se erigiam frequentemente *em si* como lugar de dissidência, se não mesmo de resistência, fazendo convergir dois imaginários de ordens muito diferentes (o militante e o cosmopolita), estes imaginários se separam, como sugere Rui Bebiano que tenha acontecido depois do 25 de Abril e sobretudo durante os anos da estabilidade democrática?

Momentos haverá em que certas práticas que, *em si*, se poderiam dizer políticas (pelos seus modos de produção, pelo modo como dão a sentir o mundo, pelas experiências colectivas que criam, ou pela redistribuição dos papéis que propõem no fazer e na cena) serão recebidas como apolíticas, ou mesmo como despolitizadoras. Isso aconteceria por diversas razões; quer pela sua aparente demissão em veicularem mensagens politicamente explícitas assentes na palavra e se distanciarem assim de uma estética politicamente reconhecível, conotada com Abril e fundada, portanto, sobre objectos e práticas dissemelhantes; quer por a sua recepção massiva ter lugar no momento de acelerada despolitização que são os anos 1980, quando está em curso um corte com o anterior momento político do país e novas elites se afirmam, usando nessa afirmação como forma de distinção, entre outras coisas, o seu saber especializado; quer por as suas leituras, muitas vezes paternalisticamente didácticas, privilegiarem uma explicação formalista na qual estes objectos apareciam descontextualizados¹. E, se à medida que a massificação do consumo cultural vai avançando, é inegável que este ajudará a criar distinções

¹ Disto seria exemplo uma recepção da dança pós-moderna americana que se limite à sua contextualização no campo da dança, sem referir o período cultural de que esta participa e as suas consequências políticas.

elitizantes, formando «gostos» diferenciadores e alimentando nichos específicos de consumidores de um mercado bem arrumado, (sem capacidade alguma de se pensarem a si próprio enquanto sujeito colectivo de acção, antes pelo contrário), é igualmente verdade que o impacto de muitas destas práticas que, *em si*, se podem dizer fruto de conquistas políticas (pelo tipo de corporalidade que propõem, pelo modo como dão a sentir o mundo, pelas experiências colectivas que criam, pelos seus modos de produção ou pela redistribuição dos papéis que propõem) complicará a distinção linear entre político e apolítico, atravessando o próprio corpo dos seus sujeitos e desdobrando os seus gostos.

Giorgio Agamben em «Notas sobre o gesto», um dos poucos ensaios em que aborda explicitamente a dança, afirma que desde o fim do século XX o carácter biopolítico da governamentalidade moderna fizera a burguesia ocidental «perder definitivamente os seus gestos, que filmes como *Tempos Modernos*, de Charlie Chaplin, entre outros, parodiariam. Nesse sentido, a disseminação híper-veloz do consumo (que tem lugar massivamente em Portugal no último quarto de século) e a entrada massiva de uma série de objectos na vida quotidiana na passagem para a que se referiu ser uma *lógica da abundância das coisas e das suas imagens* faria da própria intimidade quotidiana um campo de aprendizagem de novos gestos, que politicamente importaria tornar visíveis enquanto tal (como o fariam certos filmes de Jacques Tati ou mesmo de Hal Hartley).

Isto prender-se-ia com aquilo que Agamben refere como sendo um dar a ver a pura medialidade do gesto, expondo-o, fora de toda a transcendência, no seu próprio ser meio: não um agir, que seria em si mesmo o seu próprio fim, nem um fazer, que teria um fim diferente de si mesmo, mas um exhibir a sua medialidade (Agamben 1997, 16). Como acontece numa série de práticas performativas e artísticas como as de que aqui se tem vindo a dar conta: da dança contemporânea, ao cinema de animação, ao teatro musical, aos concertos à hora do almoço, à poesia visual e concreta. Ou seja, na programação do ACARTE destes anos é possível encontrar — em acto — uma reflexão sobre este desacerto entre sujeito e gesto, acedendo *a posteriori* a uma espécie de crítica permanente da modernização como evento (Ross 1995).

DENTRO DE PORTAS: ENTRE *CENÁRIO DE MODERNIDADE* E *A NOSSA GULBENKIAN*?

Que o dar a ver e a experienciar de que aqui se tratou tenha lugar na ala sul do complexo Gulbenkian não é de somenos. E há que situá-lo aí, *no recém-criado ACARTE, em Portugal, em Lisboa, entre 1984 e 1989, na Fundação Calouste Gulbenkian, no contexto de um país saído de uma ditadura de 48 anos, a 10 anos de uma revolução, em pleno período de entrada na CEE*. E no espaço específico que é o lugar de um museu de arte moderna que se entende como um centro de arte e que é o primeiro do país, entendendo as particularidades de que a sua construção e acção se revestem. Este situar constitui-se então como um prisma para ver o ACARTE que, como um *Aleph*, se dá heterotopicamente a ver no cruzamento dos tempos e dos espaço que nele coincidem (Foucault 1967), ao mesmo tempo que se desdobra por uma série de outros espaços — pelo complexo exibicionário de que é parte integrante (Bennet 1995). Nesse sentido, procedeu-se a um longo percurso cronológico sobre «Arquitecturas da cultura», de modo a permitir localizar referenciais e ideias de cultura característicos de contextos e momentos históricos específicos, pois na sua especificidade, este «situar» vai desenrolando consigo a multiplicidade de tempos e espaços que a situação do ACARTE encerra, dando a ver as heterocronias específicas de uma programação pautada por uma abertura à falta que se tornaria uma forma privilegiada de aceder às percepções que os contemporâneos teriam do seu momento histórico e às coordenadas que serviriam de referência a essas mesmas percepções.

Tal como a história de *Retrato da Memória Como Peso Morto* ou o comentário de Glicínia Quartin, a imagem do *Aleph* também apareceu em entrevista. Frequentemente a-cronológica, a memória permite por vezes aceder a uma série de tonalidades emotivas fundamentais não perceptíveis de outra forma. Procurando relacionar a reconfiguração da experiência da corporalidade em acção neste período com a acção de uma FCG aqui apresentada entre *cenário de modernidade e a nossa Gulbenkian* imperaria, porventura (e entre outras coisas), investigar os usos do seu complexo na Avenida de Berna entre a sua inauguração, em 1969, e

a sua reabertura com o parque reconstruído, coincidente com a entrada em funcionamento do ACARTE, em 1984. Em acção estaria um enfoque nas formas como o museu *se pratica*, prestando atenção ao carácter instituinte das instituições e vendo-as como resultado de negociações entre práticas, discursos e formas de entender e dar a experienciar o mundo.

Mas regresso-se antes ao poema «Abriu em Portugal», de Alberto Pimenta.

Em 1968 um GNR teria intimado dois jovens que se beijavam no Parque Eduardo VII, conta o autor neste poema. O complexo Gulbenkian, com o museu, a biblioteca e os jardins é inaugurado um ano depois deste episódio, em 1969, já em plena primavera marcelista. Mas as promessas de modernização do marcelismo, como sabido, cedo embatem na continuação da guerra e na manutenção ditatorial de um regime que se mostra particularmente repressivo com quem o contesta, numa sucessão que levará ao eclodir do 25 de Abril de 1974. Em 1974/75, numa polémica bem documentada no *Expresso* com o expressivo título «Que Gulbenkian temos, que Gulbenkian queremos?», a FCG é ocupada pelos trabalhadores e têm lugar uma série de afastamentos, demissões e saneamentos¹. Em 1979 decide-se construir o CAM na ala sul do complexo. Assim, por entre manifestações de pendor ecologista contra a destruição do parque, o complexo Gulbenkian entra em obras, assim ficando até 1984. Com esta breve enumeração cronológica pretende-se apontar para a necessidade de equacionar os modos como a totalidade deste espaço — jardim, biblioteca, cafetaria, museu — teria sido usado entre a sua inauguração, em 1969, e a entrada em funcionamento do ACARTE, em 1984, dando a ver como nestes quinze conturbados anos uma série de mudanças teriam tido lugar, o que possivelmente afectaria, de diversas maneiras, os modos como o espaço seria usado. Isto para além de durante parte deste tempo o parque se encontrar em obras. Assim, se em 1975 a Gulbenkian ser «nossa» equivaleria a uma eventual nacionalização ou pelo menos a uma administração mais participada de uma instituição que com o tempo foi passando a ser vista como de todos e já não como *cenário de modernidade*, quem sabe se — e de outra forma — em 1979-81, na altura das manifestações ambientalistas contra a construção do CAM, a FCG (ou pelo menos o seu complexo, na Avenida de Berna) *pelo seu uso* fosse já «nossa», de quem a usa?

Pela imprensa é possível vislumbrar que os protestos contra a construção do CAM se prendem também, mas não apenas, com o facto de este ser um dos jardins

¹ *Expresso*, «Que Gulbenkian temos, que Gulbenkian queremos?», *Dossier Gulbenkian*, 03-75.

da zona norte da cidade à época mais bem tratados e agradáveis para se «estar»: um estar que se aprendia no pós-25 de Abril a gozar em liberdade, ou seja — e regressando ao infeliz e anedótico episódio de que dá conta Alberto Pimenta — um estar já sem a ingerência do GNR guardião dos costumes, numa «ilha» onde, pelo cuidado e abertura do espaço (mesmo que murado), tal seria fisicamente possível. Se assim fosse, as longas obras para a construção do museu teriam, de certa forma, interrompido estas apropriações do parque que apenas seria restituído em 1984, aquando da sua reabertura, tornando-se mais fácil em termos de usos do espaço vislumbrar continuidades entre a inauguração do ACARTE e o que a antecede¹ — como se fez com a Educação pela Arte, dando a entrever a criação deste serviço como parte de um projecto integrado de experimentação pedagógica que remontaria ao final dos anos 1950, com desenvolvimentos importantes na década seguinte, e recuos não menos assinaláveis no final dos anos 1970, inícios dos anos 80, razão pela qual Madalena Perdigão teria regressado à FCG, após uma breve passagem pelo Ministério da Educação. Em suma, sob o ponto de vista dos usos do complexo Gulbenkian e de constituição de uma Gulbenkian que seria a «nossa» Gulbenkian, haveria que remontar às experimentações dos *longos anos sessenta* o mesmo acontecendo, como visto, com a própria arquitectura e espacialidade que o CAM e ACARTE propõem. Mas seria necessário fazê-lo entendendo continuidades, interrupções e mudanças — estando-se especialmente atento à referida tensão entre *cenário de modernidade* e *nossa Gulbenkian*, entendendo os limites e potencialidades tanto da sua acção enquanto *cenário* (promovendo o encontro de quem, com o quê, de acordo com que «guião») como do seu ser *nossa* (inquirindo de quem e quais as implicações disso).

No que ajudaria a proposta de Tony Bennet ao obrigar a olhar para como se age nestes *espaços públicos dentro de portas*, lugares onde a multidão organizada se dá a ver a si própria. Estes seriam então lugares onde uma série de gestos, conhe-

¹ Até porque em 1984 a Fundação Calouste Gulbenkian continua a ter um lugar preponderante nos parques e jardins da zona norte da cidade. Seria importante, porém — e como referido —, proceder a um estudo sobre as formas de apropriação e de uso dos vários espaços do complexo Gulbenkian entre 1969 e 1984, atendendo ao tipo de actividades que neste teriam lugar, bem como ao tipo de corporalidades experimentadas, coisa que se prenderia também e entre outras coisas, com o tipo de vestuário. De notar, igualmente, a passagem do tempo e com ele a mudança de gerações, ou seja, possivelmente os utilizadores do jardim Gulbenkian na década de 1970 não serão os mesmos já (ou pelo menos não da mesma forma ou nos mesmos horários) dos seus utilizadores dez anos depois, pelo que esta mudança nas apropriações do espaço acarretará consigo tanto uma mudança de gestos como de quem os faz — o que remeteria para o comentário de Glicínia Quartin ao olhar para os jovens actores a ensaiar.

cimentos e aptidões se experimentariam, auto-formando sujeitos — o que implicaria que se prestasse uma atenção redobrada às actividades que aí teriam lugar, actividades de lazer e de cultivo, de consumo cultural. Neste sentido seria interessante prestar redobrada atenção aos horários das actividades (como os Concertos à Hora do Almoço em que o espaço do museu era dado a experimentar enquanto se comia, ou a Maratona de Cinema de Animação, a prolongar-se pela noite dentro, ou mesmo os mini-concertos após os espectáculos durante os Encontros ACARTE), mas também ao tipo de gestualidade e de uso «descomplexado» dos espaços que a imprensa várias vezes sublinha, cruzando-o com fenómenos como a massificação das férias, a abertura de grandes superfícies de consumo, a noite lisboeta, o crescimento dos subúrbios e os movimentos pendulares a estes associados ou o aparecimento da televisão a cores.

No caso do ACARTE, por operar por aquilo a que se chamou uma *curadoria da falta* (condensando em si actividades com razões de ser em concepções de cultura e de educação vindas de diferentes momentos históricos, como se viu), e inaugurado num momento limiar (entre finais de um ciclo que remontaria aos *longos anos sessenta* e a inauguração de um outro ciclo marcado pela entrada para a CEE), tornar-se-ia complicado referir a sua actividade apenas como *cenário de modernidade* (que indubitavelmente também é: pense-se por exemplo na forma como alberga iniciativas europeias de vulto); ou apenas como «comum» (como muitas vezes é retratada na imprensa e como certas polémicas espelham); ou mesmo de a referir simplesmente como «consumo cultural» (que em Portugal se massificaria um pouco mais tarde, a partir já da década de 1990 com a abertura de espaços como o CCB ou a Culturgest); ou somente como forma de «cultivo» de elites (que indubitavelmente será, também). Partilhando com uma série de outras instâncias do seu tempo um mesmo *ethos* de crença no progresso (reflectido, por exemplo, de forma muito notória no texto final de Madalena Perdigão, de atenção ao novo e ao «jovem» como sujeito do presente (a quem a maioria das actividades do ACARTE se destinaria); de abertura ao risco e à experimentação (numa retórica que, bem difundida no meio empresarial dos anos 80, remontaria à crítica institucional dos anos 60); e funcionando muitas vezes através da encomenda ou da compra (isto é, «por projecto»), o ACARTE participa seguramente na elaboração e difusão deste tipo de concepções do tempo, concepções que hoje revelam as suas limitações e problemas (e que possivelmente na altura revelariam, se não os mesmos, outros problemas). Mas fá-lo, porém, num momento em que se esperava que o Estado assegurasse finalmente de modo estável e duradouro uma série de direitos fundamentais, entre

eles o direito à educação e à cultura, quando na Fundação Calouste Gulbenkian funcionavam já projectos sólidos como o Ballet Gulbenkian, o Coro Gulbenkian e a Orquestra Gulbenkian. E não é fácil arrumar a sua acção em categorias estanques, pois não apenas esta acção sofre uma aceleração exponencial entre os primeiros e os últimos anos numa tensão que, simplificando, se poderia dizer oscilar entre os pólos *longos anos sessenta vs* entrada para CEE (com a programação entre 1984 e 1985 mais próxima dos primeiros, e a programação de 1987 a 1989 mais representativa dos segundos), como não é subsumível a dicotomias de alta cultura/baixa cultura; rural/urbano; nacional/internacional; clássico/inovador. Nem mesmo a uma arrumação simples por género artístico, ou *star system*; nem sequer a uma arrumação por ciclos temáticos ou iniciativas regulares, muito embora estas existissem.

Interdisciplinar e aberta mas absolutamente regular, a acção do ACARTE em 1989, cinco anos passados desde a sua inauguração, pautava-se por uma cadência sazonal sem deixar por isso de equacionar uma certa abertura ao que pudesse ainda «faltar». E, de facto, a *curadoria da falta* que caracterizaria o modo de operar de Madalena Perdigão no ACARTE dotaria este espaço de uma disponibilidade que lhe permitiria, à época — e mesmo que não programaticamente — albergar iniciativas que de alguma forma tentavam lidar com, ou pelo menos não ignorar, a pós-colonialidade (como o espectáculo *Eclipse de Sol*, que acabará por se realizar ali por este ser porventura o espaço mais adequado, ou as Jornadas de Artes e Letras dos PALOP), ao mesmo tempo que se entregava à celebração da grande festa europeia (nos Encontros ACARTE); e que continuava um diálogo com bandas de música de todo o país (que se deslocavam propositadamente a Lisboa para tal); que ajudava a equipar ludotecas e formava monitores de expressões artísticas (com o Centro de Arte Infantil) ou que apoiava o cinema de animação e impulsionava a emergente nova dança. Ao pautar a actividade do ACARTE por esta abertura, Madalena Perdigão — e, talvez mais ninguém senão ela o pudesse fazer, uma vez que, como foi visto, o seu programa se prende com uma série de experimentações pedagógicas que remontariam aos *longos anos sessenta* e à acção da Fundação Calouste Gulbenkian — faz deste espaço na década de 1980 um lugar de encontro que, mais do que estar ocupado com a sua identidade, se abre ao que «faz falta», sendo marcado por esta abertura — e marcando com ela uma época. Um lugar que haveria de formar técnicos, artistas e crítica: sendo generativo, essencial numa compreensão do panorama cultural e artístico português do pós-25 de Abril. Com o ACARTE, o Centro de Arte Moderna — promessa realizada de uma vontade de ter um museu de arte moderna vinda já do pós-II Guerra Mundial; alojada num espaço arquitectónico estruturalista típico

Referências Bibliográficas

da década de 1970 e inaugurado na década de 1980 — teve um tipo de actividade cujo estilo de acção, para além de absolutamente em sintonia com os esforços de criação de uma «Europa da cultura» característicos já da década de 1990, se poderia entender como inadvertidamente prefigurando a viragem curatorial em direcção ao discursivo, ao performativo e ao relacional que tem lugar já nos museus e centros de arte do século XXI.

Com o seu enfoque no corpo — ao mostrar corpos extremos, pelos quais toda uma tradição da dança pós-moderna americana e da *performance art* tinha já passado, tradição esta forjada nos tais *longos anos sessenta* (como Jan Fabre, Anne Teresa de Keersmaeker, Wim Vandekeybus, La Fura dels Baus); ou corpos clássicos, como o de obras teatrais nunca anteriormente representadas no país (como *Hamlet*, ciclo Retorno à Tragédia); ou corpos vindos de outras culturas e vistos como culturalmente relevantes, cosmopolitas mesmo (como *Ka-ze-no-Ko*, ciclos Músicas do Mundo, Jornadas de Artes e Letras dos PALOP); ou pura e simplesmente corpos com vontade de experimentar formas estéticas (como Constança Capdeville/Colecviva, Ciclos de Música Improvisada); ou corpos em aprendizagem como os jovens estreantes nos Concertos à Hora do Almoço; ou corpos «rurais», como no caso das Bandas de Música no Anfiteatro; ou mesmo corpos muitas vezes impossíveis, como no caso do cinema de animação; ou apenas corpos com uma predisposição geral para se cultivarem e gozarem as propostas mais ou menos sensorialmente, de forma mais ou menos «iniciada» e/ou — sobretudo — por mostrar e colocar em diálogo todos estes corpos *juntos*. a sua acção irá, porventura, de encontro às tensões e contradições de que aqui se tentou dar conta. O que a torna, a um tempo só, tão particular e tão explosiva. É que abrir-se ao que falta é, ainda assim, muito diferente de procurar «acertar o passo» e «superar um atraso», não sendo também possível de resumir esta acção a um «rasgo de modernidade», como a necessidade de inserção nas diversas periodizações convocadas demonstraria. A *faltar*, o conhecimento aprofundado do que foi o ACARTE e o modo como abriu caminho ao que vem depois — não apenas pelas iniciativas e espectáculos (importantíssimos, decerto), mas por, em articulação com uma série de outros lugares, se constituir como um espaço e um momento onde se esteve, se mudou e se libertou, de algum modo, o gesto — pode fazer-nos sentir menos *em falta* quando vemos o actual momento em que estamos, trinta anos passados.

- AAVV, 1984-1989. Relatórios anuais de actividade da Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- AA.VV. 1989. *La danse, naissance d'un mouvement de pensée*. Paris: Armand Colin.
- AA.VV. 1992. *Educação Pela Arte — Pensar o Futuro. Compilação das comunicações apresentadas no Colóquio realizado de 13 a 15 de Dezembro de 1991*, 11-16. Lisboa: ACARTE e Fundação Calouste Gulbenkian.
- AA.VV. 1998. *Essas Outras Histórias Que Há Para Contar*. Lisboa: Edições Salamandra, SOS Racismo e Abril em Maio.
- Agamben, Giorgio. 1997. “Notas sobre o gesto”. In *Inter@ctividades, Artes, Tecnologias Saberes*. ICTMa97 — Conferência Internacional sobre Tecnologias e Mediação 97, 15-23. Lisboa: ICTMa97.
- Agamben, Giorgio. 2010. “O que é um povo?”. In *A Política dos Muitos — Povo, Classes e Multidão*, coordenação de José Neves e Bruno Peixe Dias, 31-34. Lisboa: Tinta-da-china.
- Almeida, Sónia Vespeira de. 2007. «Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA: uma etnografia retrospectiva». *Arquivos da Memória, Antropologia, Escala e Memória*, 2: 47-65.
- Althuler, Bruce. 1998. *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- Andersen, Benedict. 2007. *Comunidades Imaginadas*. Lisboa: Edições 70.
- Araújo, António. 2014. «A cultura de direita em Portugal». Malomil Blog. Acedido a 17 de Janeiro de 2015.
- Assis, Maria de, e Albino Moura, eds. 1995. *Movimentos*. Lisboa: Danças na Cidade.
- Austin, J. L. 1962. *How To Do Things With Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, editado por J. O. Urmson e Marina Sbisa. Oxford: Clarendon Press.
- Banes, Sally. 1993. *Greenwich Village 1963*. Durham: Duke University Press.
- Barreto, António. 2007. «A Fundação Gulbenkian e a sociedade portuguesa». In *Fundação Calouste Gulbenkian. Cinquenta Anos 1956-2006*. Volume I, coordenado por António Barreto, 17-67. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Baudrillard, Jean. 1982. «The Beaubourg Effect: Implosion and Deterrence». *October*, 20: 3-13.
- Bebiano, Rui. 2010. «“Povo pop”, mudança cultural e dissensão». In *Como se Faz Um Povo. Ensaios em História Contemporânea de Portugal*, coordenação de José Neves, 441-454. Lisboa: Tinta-da-china.
- Bennett, Tony. 1995. *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. Londres: Routledge.
- Beth, Lord. 2006. «Foucault’s Museum: Difference, Representation, and Genealogy». *Museum and Society*, 1: 1-14.
- Blanchot, Maurice. 1983. *La Communauté inavouable*. Paris: Minuit.
- Borges, Jorge Luis. 1985. «El idioma analítico de John Wilkins». In *Prosa Completa*, volume 3, 109-113. Barcelona: Bruguera.
- Borges, Jorge Luis. 2013. *O Aleph*. Lisboa: Quetzal.
- Borges, Vera. 2007. *O Mundo do Teatro em Portugal: Profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

- Bourdieu, Pierre. 1996. *As Regras da Arte. Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Lisboa: Presença.
- Branco, Edwar de Alencar Castelo. 2014. «PO-EX: a poética como acontecimento sob a noite que o fascismo salazarista impôs a Portugal». *Revista Brasileira de História*, 34, n.º 67: 131-155.
- Branco, João de Freitas. 1989. «Entrevista: Madalena Perdigão». *São Carlos*, 9: 17-26.
- Brandstetter, Gabriele, Hannah Hurtziig, Virve Sutinen e Hilde Teuchies. 2010. «This Curator-Producer-Dramaturge-Whatever Figure». *Frackija (Curating Performing Arts)*, 55: 22-30.
- Campenhout, Elke Van. 2010. «Shuffling the Deck, Shifting Positions — Curating as Environmentalism». *Frackija (Curating Performing Arts)*, 55: 38-43.
- Cardoso, Miguel Esteves. 1986. *A Causa das Coisas*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Carvalho, Mário Vieira de. 1975. «Que Gulbenkian temos? Que Gulbenkian queremos?». *Expresso*, 8 de Março.
- Charmatz, Boris. S. d. «Manifesto for a dancing museum». BorisCharmatz.org. Acedido a 10 de Outubro de 2014. http://www.borischarmartz.org/sites/borischarmartz.org/files/images/manifesto_dancing_museum100401.pdf.
- Chaudhuri, Supriya. 2010. «Modernisms in India». In *The Oxford Handbook of Modernisms*, editado por Peter Brooker, Andrzej Gasiorek, Deborah Parsons e Andrew Thacker, 942-960. Oxford: Oxford University Press.
- Clifford, James. 2003. «Museus como zonas de contacto». In *Negociações na Zona de Contacto*, organizado por René Green, 225-256. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Conde, Idalina. 2006. «A escrita da História». In *Sede e Museu Gulbenkian*, organizado por Ana Tostões, 70-85. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Costinas, Cosmin, e Ana Janevski. 2014. «Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The new performance turn, its histories and its institutions». *ParaSite.org*. Acedido a 3 de Abril de 2014. [new-performance-turn-its-histories-and-its-institutions-dot-para-site-international-conference-2014](http://www.parasite.org/new-performance-turn-its-histories-and-its-institutions-dot-para-site-international-conference-2014).
- Cusset, François. 2006. *La décennie. Le grand cauchemar des années 1980*. Paris: La Découverte.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. 1989. *O Mistério de Ariana*. Lisboa: Edições Vega.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. 1992. «What is a Dispositif?». In *Michel Foucault Philosopher*, editado por T. J. Armstrong, 159-168. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. 2003. «Post-scriptum sobre as sociedades de controlo». In *Conversações*. Lisboa: Fim de Século Edições.
- Delgado, Maria M., e Dan Rebellato, eds. 2010. *Contemporary European Theatre Directors*. Abingdon: Routledge.
- Dionísio, Eduarda. 1993. *Titulos, Acções, Obrigações — Sobre a Cultura em Portugal. 1984-1994*. Lisboa: Edições Salamandra.
- Duncan, Carol, e Allan Wallach. 1978. «The Modern Art Museum as Late Capitalist Ritual». *Marxist Perspectives*, 4: 28-51.
- Engelander, Rudy, e Klaic, Dragan. 1998. *Shifting Gears, Changer de Vitesse*. Informal European Theatre Meeting. IETM: Theater Instituut Nederland.
- Esche, Charles. 2004. «What's the Point of Art Centres Anyway? Possibility, Art and Democratic Deviance». Acedido a 9 de Dezembro de 2015. http://www.republicart.net/disc/institution/esche01_en.htm.
- Esche, Charles. 2014. «Vivemos tempos assustadores, precisamos de conceitos assustadores». *Público*, 22 de Dezembro.
- Esposito, Roberto. 2010. *Communitas — The Origin and Destiny of The Community*. Palo Alto, CA: Stanford University Press.
- Esposito, Roberto. 2013. «Community, Immunity, Biopolitics». *E-Misferica*, 10, n.º 1. Acedido a 24 de Janeiro de 2014.
- Fazenda, Maria José. 2012. *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções*. 2.ª edição revista e atualizada. Lisboa: Colibri e Instituto Politécnico de Lisboa.
- Feldman, Allen. 1996. «From Desert Storm to Rodney King via Ex-Yugoslavia: on Cultural Anesthesia». In *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, editado por Nadia Seremetakis, 87-107. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.
- Foucault, Michel. 1974. *The Order of Things — An Archaeology of Human Sciences*. Londres: Routledge.
- Foucault, Michel. 1984 [1967]. «Des espaces autres». *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º 5, 46-49.
- Foucault, Michel. 1994. *História da Sexualidade — III. O Cuidado de Si*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Foucault, Michel. 2000. *As Palavras e as Coisas — Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Foucault, Michel. 2002. *The Archaeology of Knowledge*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Foucault, Michel. 2006. *A Arqueologia do Saber*. Lisboa: Almedina.
- Fowle, Kate. 2007. «Who Cares: Understanding the Role of the Curator Today». In *Cautionary Tales: Critical Curating*, editado por Steven Rand e Heather Kouris, 26-35. Nova Iorque: apexart.
- França, José-Augusto. 1983. «Enfim o CAM veio». *Colóquio/Artes*, 56.
- Franko, Mark. 1995. *Dancing Modernism, Performing Politics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fraser, Andrea. 2005. «From the Critique of Institutions to an Institution of Critique». *Artforum*, 44, n.º 1: 278-283.
- Fundação Calouste Gulbenkian. S. d «História e Missão». Acedido a 30 de Outubro de 2011. <http://www.gulbenkian.pt/historia>.
- Gielen, Pascal, e Rudi Laermans. 2000. «Constructing Identities: the Case of "The Flemish Dance Wave"». In *Europe Dancing: Perspectives on Theatre, Dance and Cultural Identity*, editado por Andrée Grau e Stephanie Jordan, 12-27. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Gil, José. 2007. *Portugal Hoje. O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Gil, José. 2001. *Movimento Total. O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Gonçalves, Rui-Mário. 2004. *Vontade de Mudança. Cinco décadas de artes plásticas*. Lisboa: Caminho.
- Grande, Nuno, org. 2014-a. *CAM 30 Anos*, 76-110. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Grande, Nuno. 2014-b. «O CAM de Leslie Martin: entre o hangar e o museu». Apresentação na Conferência O CAM na Cultura Portuguesa, CAM, Lisboa: 18 de Janeiro de 2014. Acedida a 8 Fevereiro de 2014.
- Grande, Nuno. 2009. «Arquitecturas da cultura: política, debate, espaço: génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa». Tese de Doutoramento, Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.
- Green, René. 2003. *Negotiations in the Contact Zone. Renée Green*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Harvey, David. 1989. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry on the Origins of Cultural Change*. Cambridge, MA: Blackwell.
- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism — or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jameson, Fredric. 1984. «Periodizing the Sixties». *Social Text*, 9-10: 178-209.
- Johnson, Peter. 2012. «History of the concept of heteropia». *Heterotopian Studies*. Acesso a 18 Junho 2013. <http://www.heterotopiastudies.com/wp-content/uploads/2012/05/History-of-the-Concept-of-Heterotopia-pdf-updated-2015.pdf>
- Kapur, Geeta. 2000. *When Was Modernism? Essays on Contemporary Cultural Practice in India*. Nova Delhi: Tulika Books.
- Karp, Ivan, e Steven D. Lavine. 1991. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington e Londres: The Smithsonian Institution Press.
- Kelleher, Ridout, e Joe Kelleher, eds. 2006. *Contemporary Theatres in Europe: A Critical Companion*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1997. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press.

- Kosminsky, Doris Clara. 2008. «O olhar inocente é cego. A construção da cultura visual moderna». Tese de doutoramento, Rio de Janeiro, Centro de Teologia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica.
- Krauss, Rosalind. 1979. «Sculpture in the Expanded Field». *October*, 8: 30-44.
- Lavine, Steven D. 1991. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, editado por Ivan Karp e Steven D. Lavine. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Leão, Nuno. 2014. «Espécie de preâmbulo não definitivo e não científico». Trabalho de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Leça, Carlos de Pontes. 1990. «Homenagem a Madalena de Azeredo Perdigão e João de Freitas Branco». *Revista Colóquio Artes*, 84: 56-59.
- Leme, Carlos Câmara. 1999. «Não se quer acabar com o ACARTE». *Publico*, 23 de Julho.
- Lepecki, André. 1992. «João Fiadeiro: cair na Re.al». *Blitz*, 11 de Fevereiro.
- Lepecki, André. 1998-a, ed. *Theaterschrift — número extra (Intensificação: Performance Contemporânea Portuguesa)*. Lisboa: Danças na Cidade e Edições Cotovia.
- Lepecki, André. 1998-b. «Corpo atravessado, corpo intenso: uma introdução por André Lepecki». In *Theaterschrift — número extra (Intensificação: Performance Contemporânea Portuguesa)*, 14-31. Lisboa: Danças na Cidade e Edições Cotovia.
- Lepecki, André. 1998-c. «Corpo incerto». *Revista Elipse*, 2: 55-61.
- Lepecki, André. 2001. «Dancing Without the Colonial Mirror: Modernity, Dance and Nation in the Works of Vera Mantero and Francisco Camacho (1985-1997)». Tese de Doutoramento, Nova Iorque, Department of Performance Studies, New York University.
- Lepecki, André. 2006. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- Lepecki, André, e Jenn Joy, eds. 2009. *Planes of Composition: Dance, Theory, and the Global*. Londres: Seagull.
- Levine, Abigail, Gary Lai, e Rebecca Brooks. 2011. «Three Reperformers from “Marina Abramovi : The Artist is Present” Respond to the MOCA Gala Performances». *The Performance Club Org*. Acedido a 28 de Novembro de 2012. <http://theperformanceclub.org/2011/11/three-reperformers-from-marina-abramovic-the-artist-is-present-respond-to-the-moca-gala-performances>.
- Listopad, Jorge. 2013. «Madalena Perdigão. A dama Gulbenkian». *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 10 a 23 de Julho: 18.
- Lopes, Raquel. 2014. «A programação cultural como exercício do poder». Tese de Doutoramento, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Lourenço, Eduardo. 1976. *O Fascismo Nunca Existiu*. Lisboa: D. Quixote.
- Lourenço, Eduardo. 1978. «Picanálise mítica do destino português». In *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: D. Quixote.
- Mackenzie, John. 2005. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Madeira, Cláudia. 2007. «O hibridismo nas artes performativas em Portugal». Tese de doutoramento, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais Universidade de Lisboa. Acedido a 10 de Novembro de 2015, <http://hdl.handle.net/10451/322>.
- Madeira, Cláudia. 2021. *Arte da Performance: Made in Portugal*. Acedido a 20 de Maio de 2021, <https://www.icnova.fcsh.unl.pt/en/arte-da-performance/>.
- Malzacher, Florian. 2010. «Cause & Result — About a Job with an Nuclear Profile, Aim, and Future». *Frackija (Curating Performing Arts)*, 55: 10-22.
- Manning, Susan. 1988. «Modernist Dogma and Post-Modern Rhetoric: A Response to Sally Banes’ Terpsichore in Sneakers». *TDR: The Drama Review*, 32, n.º 4: 32-39.
- Mantero, Vera. 2008. *Corpos Decentes*. Documentário. Acedido a 29 de Junho de 2021, <https://vimeo.com/295561980>.
- Martin, Randy. 1998. *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Martins, Dora Alexandra Pacheco. 2014. «Centro Artístico Infantil da Fundação Calouste Gulbenkian. Contributo para a Educação Artística em Portugal». Dissertação de Mestrado, Lisboa, Escola Superior de Educação de Lisboa.
- McAloon John, 1984. *Rite, Drama, Festival, Spectacle — Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*. Fildélfia: Institute for the Study of Human Issues.
- McCullough, Christopher. 1995. *Theatre and Europe*. Exeter: Intellect Books.
- Melo, Alexandre. 1995. *Velocidades Contemporâneas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Melo, Daniel. 2005. «As bibliotecas da Fundação Gulbenkian e a leitura pública em Portugal (1957-1987)». *Análise Social*, XL, n.º 174: 65-86.
- Melo, Jorge Silva. 1996. «O Fim ou tende misericórdia de nós». Acedido a 10 de Março de 2009, <http://www.artistasunidos.pt/contactos/37-pecas/antes-da-capital/144-o-fim-ou-tende-misericordia-de-nos-de-jorge-silva-melo>.
- Melo, Jorge Silva, e Anabela Mota Ribeiro. 2020. Entrevista a Jorge Silva Melo por Anabela Mota Ribeiro. Acedido a 29 de Junho de 2021, <https://anabelamotaribeiro.pt/26440.html>
- Metello, Verónica Gullander. 2007. «Focos de intensidade/Linhas de abertura — A activação do mecanismo performance: 1961-1979». Dissertação de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Mezzadra Sandro, e Brett Neilson. 2013. *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*. Durham, NC: Duke University Press.
- Mezzadra, Sandro, e Federico Rahola. 2006. «The Postcolonial Condition: A Few Notes on the Quality of Historical Time in the Global Present». *Postcolonial Text*, 2, n.º 1. Acedido a 7 de Julho de 2007, <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/view/393/819>.
- Monteiro, Paulo Filipe. 2010. *Drama e Comunicação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Morais, Domingos. 1992. «Educação com, para e pela(s) arte(s)». In *Educação Pela Arte — Pensar o Futuro*. Compilação das comunicações apresentadas no Colóquio realizado de 13 a 15 de Dezembro de 1991, 17-25. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Nancy, Jean-Luc. 1982. *La Communauté desoeuvré*. Paris: Galilee.
- Negreiros, José de Almada. 1981. «Os Bailados Russos em Lisboa». In *Portugal Futurista. Estudos Prévios de Nuno Júdice e Gustavo Nobre*, 1-2. Lisboa: Contexto Editora.
- Nehring, Holger. 2004. «“Westernization”: A New Paradigm for Interpreting West European history in a Cold War Context». *Cold War History*, 4, n.º 2: 175-191.
- Neves, José, org. 2010. *Como se Faz um Povo — Ensaios para a História do Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Tinta-da-china.
- Neves, Rui. 2013a. «Rui Neves e uma imensa minoria, 30.ª edição do Jazz em Agosto». *Visão*, 25 de Julho.
- Neves, Rui. 2013b. «Rui Neves — Entrevista Rui Neves...». Acedido a 20 de Agosto 2013.
- Novak, Cynthia. 1990. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Nóvoa, António, e Jorge Ramos do Ó. 2007. «Educação». In *Fundação Calouste Gulbenkian: Cinquenta Anos 1956-2006 (Volume II)*, coordenado por António Barreto, 7-97. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pearson, Mike. 2011. *Mickery — An Imperfect Archeology*. Amesterdão: University Press.
- Perdigão, Madalena. 1984a. «Programa do Serviço ACARTE». Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Perdigão, Madalena. 1984b. «Programa de *Deseja-se Mulher*». Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Perdigão, Madalena. 1984c. «Programa de *Almada, Nome de Guerra*». Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Perdigão, Madalena. 1985. *Para lá das galerias da Exposição, Exposição/Diálogo — Teatro/Dança/Performance*. Lisboa: Serviço ACARTE e Fundação Calouste Gulbenkian.
- Perdigão, Madalena. 1989. *ACARTE 5 Anos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Perdigão, Pedro Paulo Bisciaia de Azeredo. 2009. «Madalena». *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, 21: 17-26.
- Pereira, João Martins. 1983. *No Reino dos Falsos Avestruzes*. Lisboa: A Regra do Jogo.

- Pimenta, Alberto. 1978. «Abriu em Portugal». *Raiz e Utopia* 5-6: 132-133.
- Pomar, Alexandre. 2020. Que Gulbenkian se discutia no *Expresso*? Em https://alexandre.pomar.typepad.com/alexandre_pomar/gulbenkian/.
- Pombo, Olga. 1998. «Da classificação dos seres à classificação dos saberes». *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa*, 2: 19-33.
- Preciado, Paul B. 2014. «Heterochronia». *Glossary of Common Knowledge*. L'InternationaleOnline. Acesso a 7 de Novembro de 2015, <http://glossary.mg-lj.si/referential-fields/historicization/heterochronia/draft-version>.
- Puchner, Martin. 2002. «Manifesto = Theatre». *Theatre Journal*, 54, n.º 3: 449-465.
- Rancière, Jacques. 2000. *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique.
- Raunig, Gerald. 2007. «Instituent Practices, No. 2 — Institutional Critique, Constituent Power, and the Persistence of Instituting». Acedido a 26 de Fevereiro de 2009, <http://eipcp.net/transversal/0507/raunig/en>.
- Read, Herbert. 1982. *Educação pela Arte*. Lisboa: Edições 70.
- Ribeiro, António Pinto. 1994. *Dança Temporariamente Contemporânea*. Lisboa: Vega.
- Ribeiro, António Pinto. 1997. *Corpo a Corpo. Sobre as Possibilidades e os Limites da Crítica*. Lisboa: Cosmos.
- Ribeiro, António Pinto. 2007. «Arte». In *Fundação Calouste Gulbenkian Cinquenta Anos 1956-2006 (Volume I)*, coordenado por António Barreto, 237-408. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ribeiro, António Pinto. 2014. «O ACARTE». In *CAM 30 Anos*, organizado por Nuno Grande, 76-110. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ritsem, Jan. 2010. «About Programmers and Curators». *Frackija (Curating Performing Arts)*, 55: 6-10.
- Rosas, Fernando. 1994. *História de Portugal. O Estado Novo (1926-1974)*. Volume 7, dirigido por José Mattoso. Lisboa: Editorial Estampa.
- Ross, Kristin. 1994. *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Rudy Englander, e Dragan Klaić, eds. 1998. *Shifting Gears/Changer de vitesse*. Amsterdão: TUN.
- Salgado, Ricardo Seça, e Ana Bigotte Vieira. 2015. «The 1960s, TDR, and Performance Studies». In *Performed Imaginaries*, Richard Schechner, 32-56. Nova Iorque e Abingdon: Routledge.
- Santos, Arquimedes da Silva. 2008. *Mediações Artereducacionais: Ensaios Coligidos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Santos, Arquimedes da Silva. 2000. «À conversa com... Entrevista de José Carlos Abrantes a Arquimedes Santos». *Revista Noesis*, 55.
- Santos, Arquimedes da Silva. 1992. «Entre educação e arte — Uma perspectiva pedagógica?». In *Educação pela Arte — Pensar o Futuro*. Compilação das comunicações apresentadas no Colóquio realizado de 13 a 15 de Dezembro de 1991, 11-16. Lisboa: ACARTE e Fundação Calouste Gulbenkian.
- Santos, Boaventura Sousa. 1994. *Pela Mão de Alice — O Social e o Político na Pós-Modernidade*. Porto: Afrontamento.
- Santos, João dos, Nikias Skapinakis, Luís Francisco Rebelo, Nuno Portas, João de Freitas Branco e Rui Grácio. 1966. *Educação Estética e Ensino Escolar*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Santos, Maria Emília Brederode. 1994. *Avaliação da Escola Superior de Educação pela Arte*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional.
- Santos, Maria Emília Brederode. 2006. «Editorial: As Artes e a Educação». *Revista Noesis*, 67.
- Santos, Maria Emília Brederode. 2013. «No centenário de Calvet de Magalhães. O Movimento de Educação pela Arte». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 11 a 24 de Dezembro, 6.
- Santos, Mariana Pinto dos. 2011. «Estou atrasado! Estou atrasado! Sobre o diagnóstico de atraso na arte portuguesa feito pela historiografia». In *Representações da Portugalidade*, organizado por André Barata, António Santos Pereira, José Ricardo Carvalheiro, 231-242. Lisboa: Caminho.
- Sardo, Delfim. 2014. «O CAM de Leslie Martin: entre o hangar e o museu». Comunicação apresentada no colóquio O CAM na Cultura Portuguesa, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Acedido a 8 de Fevereiro de 2015, www.livestream.com/fcg.
- Sasportes, José. 1985. «Almada e a Dança». In *Almada*. Compilação das Comunicações apresentadas no Colóquio sobre Almada Negreiros, realizado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna em Outubro de 1984, 132-145. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e ACARTE.
- Sasportes, José, e António Pinto Ribeiro. 1991. *History of Dance*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Schechner, Richard. 1982. «The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde». In *The End of Humanism*, 11-76. Nova Iorque: Performing Arts Journal Publications.
- Schneider, Rebecca. 2010. «Dead Hare, Live». *Frackija Performing Arts Journal (Curating Performing Arts)*, 55: 62-70.
- Seródio, Maria Helena. 2013. *Financiar o Teatro em Portugal: A Actuação da Fundação Calouste Gulbenkian (1959-1999)*. Bond.com e Centro de Estudos de Teatro. http://www.bond.com.pt/home/wp-content/uploads/2014/02/e-Book_password.pdf.
- Shannon, Jackson. 2001. «Professing Performances: Disciplinary Genealogies». *TDR: The Drama Review*, 45 n.º 1: 84-95.
- Silva, Alexandra. 2012. «Teatro Universitário em Coimbra na década de 1980». *Sociologia*, XXIII: 87-94.
- Silva, Raquel Henriques da. 2014. «A colecção do CAM, um designio nacional: divulgar, partilhar e valorizar a arte moderna e contemporânea». In *30 Anos Centro de Arte Moderna*, organizado por Nuno Grande, 118-127. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Silveira, André. 2014. «Exposição-Diálogo à procura de uma identidade europeia». In *CAM 30 Anos*, organizado por Nuno Grande, 76-110. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Solomon, Noémie. 2012. «Unworking the Dance Subject: Contemporary French Choreographic Experiments on the European Stage». Tese de Doutoramento, Nova Iorque, New York University.
- Steyerl, Hito. 2009. «Is the Museum a Factory?». *E-flux jornal*, 7. Acesso a 6 de Março de 2010, <http://www.e-flux.com/journal/is-a-museum-a-factory>.
- Stoer, Stephen R. 1983. «A reforma de Veiga Simão no ensino: projecto de desenvolvimento social ou “disfarce humanista”?». *Análise Social*, XIX, n.º 77-78-79: 793-822.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Teixeira, Élia. 2014. «Arte e Educação: O percurso de Madalena Perdigão e a sua relevância no panorama cultural português». Dissertação de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Tiry, Philippe, Velia Papa, Sylvie Viaut, e Fabien Janelle. 1997. *Petite histoire de l'IETM*. Paris: IETM.
- Tostões, Ana. 2006a. *Sede e Museu Gulbenkian. Ensaio*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Tostões, Ana. 2006b. «O CAM e a mudança de paradigma». In *Fundação Calouste Gulbenkian: os edifícios*, 212-213. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Tostões, Ana. 2007. *Gulbenkian. Arquitectura e Paisagem*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Trindade, Luís. S.d. «Foi a Gulbenkian um Ministério da Cultura?».
- Trindade, Luís. 2004. «Excessos de Abril». *História*, 65.
- Trindade, Luís. 2014a. «Um PA e uma Fender». *Imprópria*, 3.
- Trindade, Luís. 2014b. «Os 3 D's da Derrota Revolucionária: Despolitização, desideologização, desmobilização». *Esquerda.net*. Acedido a 10 de Maio de 2014, <http://www.esquerda.net/artigo/os-3-ds-da-derrota-revolucionaria-despolitizacao-desideologizacao-desmobilizacao/32474>.
- Trindade, Luís, Ana Bigotte Vieira, Giulia Bonali, Marcus Cardão, Érica Faleiro Rodrigues. 2015. *Quando Foram os Anos 80?*. IHC, Universidade Nova de Lisboa, *Call for Papers* para Conferência na Universidade Nova de Lisboa — FCSH, Lisboa, 16 e 17 de Abril de 2015.
- Unipop. 2009. «A metrópole, fábrica social». *U-ni-pop Blog*. Acedido a 14 Abril de 2014. <http://u-ni-pop.blogspot.pt/2009/07/metropole-fabrica-social.html>.
- Urfalino, Philippe. 2004. *L'Invention de la politique culturelle*. Paris: Hachette.
- Ursprung, Philip. 2009. «More than the Art World Can Tolerate — Otto Muehl's Manopsychotic Ballet». *TATE Etc*, 15. Acesso a 14 de Setembro de 2010, <http://www.tate.org.uk/context-comment/article>.

cles/more-art-world-can-tolerate.<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/more-art-world-can-tolerate>.

- Vargas, António Pinho. 2011. *Música e Poder: Para uma Sociologia da Ausência da Música Portuguesa no Contexto Europeu*. Lisboa: Almedina.
- Vasques, Eugénia. 1998. *9 considerações em torno do teatro em Portugal nos anos 90*. Lisboa: Instituto Português das Artes do Espectáculo.
- Vidal, Frédéric, e Marcos Cardão. 2014. Dossier «Transformações culturais no pós-25 de Abril de 1974». *Ler História*, 67.
- Vieira, Ana Bigotte. 2010. «Luz Cinco Vai, Som Sete Vai! Orlando Worm na Primeira Pessoa». *Sinais de Cena*, 14: 65-74.
- Vieira, Ana Bigotte. 2014a. «No Aleph — notas a propósito de uma investigação sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian — 1984-1989». *Ler História*, 67: 63-89.
- Vieira, Ana Bigotte. 2014b. «Entrevista a Arquimedes da Silva Santos». *Mediações: Revista Online da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal*, 2, n.º 3. Acesso a 4 de Janeiro de 2015, http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://mediacoes.esse.ips.pt/index.php/mediacoesonline/article/download/85/pdf_46&gws_rd=cr&ei=53x3Vtr7PMyya-bCuPgO:1-15.
- Vieira, Ana Bigotte. 2015a. «I Guess You Guys Aren't Ready for This Yet — But Your Kids Are Gonna Love It». In *Decolonising Museums*, 2. Linternationaleonline. Acedido a 15 de Dezembro de 2015, http://www.internationaleonline.org/resources/decolonising_museums.
- Vieira, Ana Bigotte. 2015b. «Peças soltas para o meu processo de abordagem à palavra processo e uma caminhada com Marta Wengorovius». *Marte*, 5 — *Os Processos em Arte*.
- Virno, Paolo. 2004. *A Gramática da Multitude*. Los Angeles: Semio(texte) Foreign Agents Series.
- Voldman, Danièle, org. 1992. «La bouche de la vérité — Recherche historique et les sources orales». *Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps Présent*, 21. Paris: IHTP.
- Williams, Raymond. 1989. «When Was Modernism?». *New Left Review*, I, n.º 175: 48-52.

Entrevistas

- Entrevista a António Augusto Barros, 20 de Setembro de 2011, Coimbra.
- Entrevista a António Pinto Ribeiro, 28 de Julho de 2011, Lisboa.
- Entrevista a Arquimedes da Silva Santos, 22 de Setembro de 2011, Lisboa.
- Entrevista a Carlos Zíngaro, 27 de Junho de 2011, Lisboa.
- Entrevista a Eugénia Vasques, 4 de Agosto de 2009 e 6 de Maio de 2010, Lisboa.
- Entrevista a Fernando Aguiar, 23 de Agosto de 2011, Lisboa.
- Entrevista a George Grugmans, 3 de Junho de 2011, Amesterdão.
- Entrevista a Gil Mendo, 25 de Julho de 2011, Lisboa.
- Entrevista a Hilde Teuchies, 1 de Setembro de 2011 (online).
- Entrevista a João Fiadeiro, 17 de Agosto de 2011, Lisboa.
- Entrevista a João Pinharanda, 27 de Setembro de 2011.
- Entrevista a Jorge Listopad e Helena Simões, 12 Setembro de 2011, Lisboa.
- Entrevista a Jorge Silva Melo, 20 de Agosto de 2011, Lisboa.
- Entrevista a José Oliveira Barata, 19 de Setembro de 2011, Coimbra.
- Entrevista a Josef Nadj, 13 de Julho de 2011, Lisboa.
- Entrevista a Luiz Francisco Rebello, Agosto de 2011, Lisboa.
- Entrevista a Margarida Bettencourt, 8 de Setembro de 2011, Lisboa.
- Entrevista a Maria de Assis, 5 de Agosto de 2009, Lisboa.
- Entrevista a Mark Deputter, 6 de Agosto de 2011, Lisboa.

- Entrevista a Mercedes Vostell, 2 de Agosto de 2011, Malpartida de Cáceres.
- Entrevista a Molissa Fenley, 22 de Janeiro de 2011 (online).
- Entrevista a Natália Pais, 11 de Julho de 2011, Estoril.
- Entrevista a Orlando Garcia, 14 de Setembro de 2011, Lisboa.
- Entrevista a Orlando Worm, 23 de Fevereiro de 2010 e 19 de Outubro de 2011, Lisboa.
- Entrevista a Paulo Brandão, 13 de Setembro de 2011, Lisboa.
- Entrevista a Paulo Graça, 12 de Julho de 2011, Lisboa.
- Entrevista a Rui Neves, 7 de Setembro de 2011, Lisboa.
- Entrevista a Tiago Porteiro, 8 de Julho de 2011, Lisboa.
- Entrevista a Vera Mantero, 9 de Setembro de 2011, Lisboa.
- Entrevista a Wim Vandekeybus, 31 de Julho de 2010, Avanca.
- Entrevista a Zepe (José Pedro Cavalheiro), 21 de Agosto de 2011, Lisboa.

Outros espólios e dossiers consultados

- Dossiers do Pós D'Arte, gentilmente cedidos por Vera Mantero.
- Dossier *Retrato da Memória Enquanto Peso Morto*, Re.al, cortesia atelier Re.al.
- Dossiers relativos à criação e acção do Conselho Consultivo de Teatro do ACARTE entre 1984 e 1989.
- Dossiers de produção relativos às cartas enviadas por Madalena Perdigão em 1985 a demonstrar interesse na apresentação de agrupamentos na sala polivalente do ACARTE.

Arquivo ACARTE

A lista completa das referências de programas, fotografia e imprensa que enformam este estudo está disponível em: Ana Bigotte Vieira, *No Aleph para um olhar sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989*, tese de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, Maio de 2016, Lisboa, acessível em <http://hdl.handle.net/10362/19417>, onde é igualmente possível aceder ao website Timeline Digital ACARTE 1984-1989, passível de ser consultado na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, mediante pedido.

Agradecimentos

Levado a cabo ao longo de vários anos, o trabalho em que este livro se baseia não seria possível sem um série de gente que de diversas formas, de variadas maneiras e em períodos distintos para ele contribuiu.

Em primeiro lugar quero agradecer ao meu orientador, o Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro, pelo cuidado na leitura atenta e rigorosa e pelo entusiasmo com que, desde o início, apoiou o projecto. Agradeço-lhe igualmente o retorno que me foi dando e a paciência e a perseverança com que aguardou que a investigação chegasse a bom porto, mesmo quando os textos tardavam em chegar.

Gostaria de seguida de agradecer ao meu tutor na New York University, Professor Doutor André Lepecki, não apenas pela hospitalidade com que apoiou as minhas estadas nesta universidade, como pelos conselhos e referências fundamentais que no âmbito dos seus seminários e reuniões de orientação me facultou. Da estada no Departamento de Estudos de Performance desta universidade, que ocupou a quase totalidade do período de investigação apoiado pela FCT, gostaria de agradecer ainda aos Professores Doutores Richard Schechner, Randy Martin, Deborah Kapchan, Bruce Altshuler, Barbara Browning e Diana Taylor por me acolherem nos seus seminários, e aceitarem em reunião debater comigo o trabalho.

Agradeço igualmente aos Professores Doutores Julie Perrin, Laetitia Doat, Marie Bardet e Katia Lègeret por me terem recebido na UFR Arts et Philosophie de Paris 8 Vincennes Saint Denis ainda no período embrionário da investigação; e à Professora Doutora Maria Helena Seródio por me ter chamado a atenção para a importância do Serviço ACARTE, tendo em conta as problemáticas que balizavam o estudo.

As palavras de agradecimento seguintes não poderiam deixar de ser senão para a Fundação Calouste Gulbenkian e os Arquivos Gulbenkian, pela generosidade e disponibilidade com que me facultaram acesso aos seus arquivos. Queria, em particular, agradecer aos seus funcionários, que ao longo deste trabalho se me fizeram mais próximos. Destes, gostaria de sublinhar a importância de Emília Rosa sem quem nada disto seria possível, e com quem o longo trabalho de arquivo e de recolha de testemunhos, apazível e literalmente, se fez. E agradeço incondicionalmente também a todos os entrevistados por terem acedido conversar comigo, dando-me assim a entrever o seu ACARTE.

Mas há, porém, uma série de outras pessoas sem as quais este trabalho seria impossível, pois ele é, na realidade, um trabalho a muitas mãos. Agradeço, portanto, à

artista e programadora informática Isabel Brison e à designer Ana Teresa Ascensão com quem a Timeline ACARTE 1984-1989 foi pensada e desenhada; à arquivista Diana Marques; à Sara Santos; e ao Pedro Cerejo pelo imprescindível apoio na pesquisa histórica e na revisão de texto.

Fundamental foi também, sem dúvida, a leitura e comentários atentos e cuidados do Professor Doutor Luís Trindade, a quem agradeço, entre outros e para além de tudo, o convite para coorganizar no âmbito do Instituto de História Contemporânea o ciclo «Quando Foram Os Anos 80?» e, agora, o texto da contracapa.

Finalmente, e por tudo, não poderia deixar de agradecer aos meus pais e ao meu irmão, a quem na altura dediquei este trabalho. E à Emília Rosa, Directora de Produção do ACARTE.

Quanto ao livro que aqui se apresenta, quero agradecer à Helena Vaz da Silva e ao António Caldeira Pires (Programa Gulbenkian Cultura); à Mafalda Sebastião (CML); ao Rui Horta, Pia Kramer e Susana Picanço (O Espaço do Tempo); e também à Lígia Afonso, ao Miguel Cardoso, ao Manuel Rosa, ao Pedro Cerejo, à Marta Brito, ao Francisco Frazão, ao João dos Santos Martins e à Ana Teresa Ascensão. E dedico-o ao Bernardino e à Júlia, os meus lindos companheiros da maior aventura de todas.

© Ana Bigotte Vieira, 2021
© Sistema Solar Crl (chancela Documenta)
Rua Passos Manuel 67 B, 1150-258 Lisboa

ISBN 978-989-8833-65-5
1.ª edição, Setembro de 2021

Capa: Ana Teresa Ascensão
Revisão: Sistema Solar

Depósito legal 488673/21

Impressão e acabamento: ACDPrint SA
Rua Marquesa D'Alorna 25-19, 2620-271 Ramada
Portugal

