

No Aleph

para um olhar sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989

Ana Maria Bigotte Vieira

Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação

Janeiro, 2016

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de
Doutor em Ciências da Comunicação realizada sob a orientação científica do Professor
Doutor Paulo Filipe Monteiro

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

Aos meus pais e ao meu irmão, à Emília Rosa, aos meus amigos.

AGRADECIMENTOS

Levado a cabo ao longo de vários anos, o trabalho que aqui se apresenta, composto por duas partes, manuscrito e [Timeline Digital ACARTE 1984-1989](#), não seria possível sem uma série de gente que de diversas formas, 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 este 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 estadias nesta universidade, como pelos conselhos e referências fundamentais que no âmbito dos seus seminários e reuniões de Orientação me facultou. Da estadia no Departamento de Estudos de Performance desta universidade, que ocupou a quase totalidade do período de investigação apoiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, 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 este 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 Serôdio 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. Mas não poderia deixar igualmente de agradecer a Carlos Morais, Ana

Barata, Mafalda de Melo Aguiar, João Santos Vieira e Ana Paula Gordo, pela disponibilidade e eficácia com que apoiaram a investigação.

E agradeço incondicionalmente também aos entrevistados António Pinto Ribeiro, António Augusto Barros, Arquimedes da Silva Santos, George Grugmans, Carlos Zíngaro, Eugénia Vasques, Fernando Aguiar, Gil Mendo, Hilde Teuchies e Mary Ann DeVlieg, João Fiadeiro, João Pinharanda, Jorge Silva Melo, José Oliveira Barata, Josef Nadj, 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) por terem acedido conversar comigo, dando-me assim a entrever o seu ACARTE.

Agradeço igualmente a Alberto Pimenta, extraordinário Professor e poeta a quem o início desta investigação muito deve; à Professora e dramaturgista Vera SanPayo Lemos e à Professora Maria Augusta Babo que desde o início apoiaram entusiasticamente o projecto; a Verónica Metello pelas conversas inspiradoras no arranque ainda da investigação; à Professora Luisa Tiago Oliveira por me ter deixado voltar a frequentar o seminário de História Oral que dirige no ISCTE; à Professora Maria João Brilhante, entre outras coisas, pelas excelentes conversas em torno de arquivos digitais em artes performativas; à Luísa Cardoso e ao Rui Lopes pela atenção às questões que à Guerra-Fria dizem respeito; a José Neves pelas sugestões de entrevistados que se haveriam de revelar seminais; à Terra Treme filmes pelo apoio na parte das entrevistas; a Tiago Monteiro e Giulia Bonali por discutirem comigo os Anos 1980; a João Paulo Esteves da Silva por me elucidar sobre a letra Aleph; a Luhuna Carvalho, entre outras coisas, por me apresentar o conceito de “falta” tal como teorizado por Roberto Esposito; a Élia Teixeira pelo rigoroso trabalho que empreendeu em torno da biografia de Madalena Perdigão e pelas excelentes conversas; a Sandra Lang por me desafiar a dar um workshop sobre Arquivo na Zürcher Hochschule der Künste ZHDK de Zurique, que se haveria de revelar fundamental; a Joana Braga por tudo e também pelas importantes discussões sobre espaço público e “comuns”; ao Pedro Boléo por me ter elucidado sobre o Teatro Musical; a Fátima Sá, entre tanto, por me ter desafiado duas vezes a apresentar esta investigação, coisa que se revelou determinante; a Lúcia Afonso pelo convite em participar na revista Marte #5; a Noémie Solomon e a Abigail Levine pelas conversas em torno da Museu e Performance; a Nuno Leão por tudo e pela discussão minuciosa de alguns conceitos-chave; a Ana Sucena e Luís Bigotte por me terem ajudado a equacionar protótipos do que veio a ser a Timeline Digital ACARTE 1984-1989; a Nuno Grande pelo seu seminal

estudo sobre Architecturas da Cultura e por me ter desafiado a participar na conferência de aniversário dos 30 Anos do CAM, fulcral na prossecução da investigação; a Maria Emília Brederode pelos esclarecimentos sobre a Educação Pela Arte; a Jesus Carrillo por ter trazido a Lisboa o projecto *The Uses of Arte: The 1980's* da rede de museus L'Internationale e a Nataša Petrešin-Bachelez por me ter desafiado a escrever um artigo para a revista *Decolonizing Museums* da mesma rede de museus, central, também, no sintetizar de algumas ideias-base deste trabalho; a Alanna Thain e Marie-Pier Boucher do SenseLab pela estimulante troca de ideias e pelo entusiasmo.

Mas há, porém, uma série de outras pessoas sem as quais este trabalho seria absolutamente 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 o cuidado na catalogação de dados, digitalização, edição de imagem e inserção, e o companheirismo e alegria. E agradeço ainda à Sara Santos pelo minucioso trabalho de transcrição e a Filipe Quaresma e Catarina Barata que em diversos momentos me auxiliaram seja igualmente a transcrever entrevistas, seja a regista-las, seja a supervisionar a edição áudio; a Pedro Cerejo pelo incansável apoio que deu na pesquisa histórica. À Marta Pacheco Pinto pelo imprescindível apoio na formatação, ao Frederico Ágoas pela ajuda na preparação das provas da defesa, e à Marta Lança por insistir comigo para que concorresse à edição de 2016 do Prémio Fundação Mário Soares em História Contemporânea, onde o trabalho acabou por ser galardoado com uma Menção Honrosa por Unanimidade.

Fundamental foi também, sem dúvida, a leitura e comentários atentíssimos do Professor Doutor Luís Trindade, a quem agradeço, entre outros e para além de tudo, o convite para co-organizar no âmbito do Instituto de História Contemporânea o ciclo Quando Foram Os Anos 80?; mas também as leituras cuidadas e comentários dos meus colegas e amigos André Silveira, Nuno Leão e Ricardo Seica Salgado na fase final já da escrita, e Pedro Lagoa, Rui Lopes, Tiago Barbosa, Marta Brito, Miguel Castro Caldas, António Tomás, Ana Pais, e Maria João Afonso ao longo das diversas fases do processo.

E o apoio, paciência e carinho com que amigos como Matt Peterson, Marta Lança, Giah Lim, Raquel Castro, Ana Margarida Pereira, Maria João Lobo, Maria Prata, Rosa Batista, Carmella Cutugno, Sílvia Pinto Coelho, Rui Teigão, Manuel Henriques, Gonçalo

Amorim, Sónia Gabriel, Vasco Pita, Dulce Fernandes, Ana Riscado, Fernanda Eugénio, Tiago Nabais, João Santos Martins, Marco Balesteros, Isabel Lucena e Markus Almeida, Sara-Espi Sanchez e todos os anteriores apoiaram este trabalho.

Por último e por tudo não poderia deixar de agradecer aos meus pais e ao meu irmão, a quem dedico este trabalho. E à Emília Rosa, Directora de Produção do ACARTE.

NO ALEPH

para um olhar sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989

ANA MARIA BIGOTTE VIEIRA

RESUMO

Ao contrário do que aconteceu numa série de países europeus onde no Pós II Guerra Mundial foram construídos museus de arte moderna, sinal de democracia e liberdade, em Portugal, devido ao regime de Salazar e Caetano, esta construção aconteceu já na década de 1980, por iniciativa da Fundação Calouste Gulbenkian. Assim, o Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Calouste Gulbenkian, inaugurado em 1983, viria a ser, na prática, o primeiro museu de arte moderna do país, com uma colecção organizada de propósito para a ocasião.

Pensado como um centro de arte e não como um museu, o CAM incluía uma sala polivalente, um anfiteatro ao ar livre, uma sala de exposições temporárias e um pavilhão para crianças. A actividade que tinha lugar *para lá das galerias* do museu era da responsabilidade do Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte (ACARTE). Várias temporalidades parecem coexistir: a promessa realizada de uma vontade de ter um museu de arte moderna vinda da década de 1950/1960; alojada num espaço arquitectónico característico da década de 1970 e inaugurada 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” da década de 1990; e que se poderia entender como prefigurando a viragem curatorial em direcção ao discursivo e ao performativo que tem lugar já em 2000.

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, 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. Torna-se, como tal, um caso de estudo exemplar no que diz respeito a modernidades descentradas.

Estruturando-se como uma lente para observar o ACARTE na década de 1980, este trabalho organiza-se em duas partes: Texto e [Timeline Digital ACARTE 1984-1989](#),

composta exclusivamente para este fim. Se a última procura abrir a acção deste Serviço a investigações futuras, a primeira procura situá-lo no seu contexto de emergência, prestando particular atenção aos modos como a sua acção contribui para uma reconfiguração da experiência da corporalidade que por estes anos tem lugar.

PALAVRAS-CHAVE: Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE, Madalena Perdigão, Arte Moderna, Nova Dança, Anos 80, Europa, CEE, Modernidades Descentradas, Arquivos Digitais, Modernização, Transformação da Experiência da Corporalidade, Comuns na Cultura

ABSTRACT

Unlike several European countries where modern art museums were built in the 1950s/1960s following World War II as a symbol of democracy, Portugal's economic conditions (the country was drained by the colonial wars) and Salazar's rule would only allow for the construction of a modern art museum in the 1980s under the private initiative of the Calouste Gulbenkian Foundation, shortly before Portugal joined the European Economic Community. The Gulbenkian's Centro de Arte Moderna [CAM – Modern Art Center] opened in 1983, and it was the first modern art museum in Portugal.

Thought of as an art center rather than a museum, CAM included a multi-purpose hall; an open-air amphitheater; a temporary exhibition hall and a children's art center. The activity taking place *beyond the exhibitions gallery* where the museum was lodged was the responsibility of ACARTE, the Gulbenkian Foundation's Department of Artistic Creation and Art Education. Several temporalities seem to be at stake. Schematically: CAM was a promise from the 1950/60s that was fulfilled; placed in an architectonic archetype from the 1970s; which opened in the 1980s; hosting the ACARTE Department, whose curatorial approach – mainly focused on performance, dance, theatre and relational events – could be seen as prefiguring the curatorial discursive and performance turn of the 2000s.

ACARTE can also be thought of as the culminating point of two decades of research on Education through Art and Artistic Education. Its founder and first director Madalena Perdigão not only founded the Gulbenkian Orchestra, Chorus and Ballet, but was also responsible for the reform of the national conservatory school in 1971 and for a failed reorganization project of the national artistic education in 1978, after the 1974 Revolution.

There is thus an intricate history linking the pedagogic experiments prompted by the Gulbenkian Foundation before the 1974 Revolution, the reform of the national conservatory school, Perdigão's failed efforts towards restructuring the National Art Education, and her return to the Gulbenkian Foundation as ACARTE Director in 1984. Hence, ACARTE's activities in the 1980s are directly related to the 1960s' experiments in pedagogy. But not exclusively: the department's activities can also be looked at as being at the crossroads between a series of curatorial and programming practices. By basing its activity on the need to attend to what "is missing" ACARTE developed a particularly attentive way of moving through aesthetic and political proposals usually allocated to different time spans, thus accounting for the different perceptions its contemporaries had of their time. As such, ACARTE is a superb case study with regard to decentered modernities.

Organized as a lens to look into ACARTE through the 1980s, this work is divided into two parts: Text and [Digital Timeline ACARTE 1984-1989](#). If the latter, a digital archive, aims at opening up ACARTE's activity to future researches, the first aims at situating this Department in its context of emergence. It pays particular attention to the ways in which ACARTE can be seen as a major event for the reconfiguration of the subject's experience of corporeality that was taking place by then.

KEYWORDS: Calouste Gulbenkian Foundation, ACARTE, Madalena Perdigão, Modern Art, New Dance, 1980s, Europe, European Economic Community, Decentered Modernities, Digital Archives, Modernization, Transformation of Corporeality, Culture Common

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

A Timeline Digital ACARTE 1984-1989	8
---	---

I.

PRIMEIRA PARTE

Metodologia e Problemáticas

PRIMEIRO CAPÍTULO. O <i>Aleph</i>, heterotopia e complexo exhibicionário	14
---	-----------

1.1.1	Todos os tempos, todos os sítios: heterotopias e complexo exhibicionário	16
1.1.2	O Museu e a ordem das coisas.....	17
1.1.3	Heterotopias de Acumulação do Tempo.....	19
1.1.4	História e arquivo	20
1.1.5	O Museu como prática o arquivo como gesto	24
1.1.6	Itinerários culturais	27

SEGUNDO CAPÍTULO. Metodologia: os documentos e a ordenação dos eventos	30
---	-----------

1.2.1	O aparecimento do objecto de estudo	31
1.2.2	Emília Rosa, Julho de 2009 a Março 2010	32
1.2.3	Orlando Worm	33
1.2.4	Sala dos reservados, Julho – Setembro 2010	34
1.2.5	A Direcção de Madalena Perdigão, Janeiro 2011	35
1.2.6	O <i>Aleph</i> , Maio-Setembro 2011	36
1.2.7	Narrar a cronologia e importância das imagens, 2012-2013	39
1.2.8	O <i>Arquivo Como Gesto</i> : um interface digital, ZhDk Zurique, 2013	40
1.2.9	Primeiro protótipo de Timeline Digital ACARTE 1984-1989	40
1.2.10	O museu e a internet como espaços heterotópicos	41
1.2.11	O Interface Digital	41
1.2.12	A internet enquanto <i>Aleph</i>	42
1.2.13	Arquivos Radicais.....	43
1.2.14	Abordagens metodológicas: histórias cruzadas e objectos situados.....	46
1.2.15	Porquê Estudos de Performance?	48

CAIXA: Entrevista a Richard Schechner. Um Campo de Estudos Chamado Performance Studies.....	51
---	----

TERCEIRO CAPÍTULO. A reconfiguração do corpo e da sua expressividade

nos anos 80	56
--------------------	-----------

1.3.1	Corpo incerto: <i>mimesis</i> e modernidade.....	58
1.3.2	Almada e os <i>Ballets Russes</i>	59
1.3.3	“Os portugueses não têm corpo?”	62
1.3.4	Os Anos 80 como interrogação.....	64
1.3.5	Anos 60 / Anos 80	65
1.3.6	Cumprir em curto-circuito as promessas da Modernidade e da Pós-Modernidade	67

1.3.7	Fazer a “economia da Modernidade”, negando a Modernidade por meios modernos	68
1.3.8	Modernidade e participação: o 25 de Abril enquanto inexplicável	69
1.3.9	<i>Descolagens</i> : euforia e amnésia entre os anos 70 e os anos 80	70
1.3.10	Estar atrasado!	72
1.3.11	“ABRIU EM PORTUGAL”	75
1.3.13	Uma <i>lógica da abundância</i> : as coisas e as suas imagens	77
1.3.14	<i>Espaços públicos dentro de portas</i>	79

II.

SEGUNDA PARTE

Programa = Manifesto?

PRIMEIRO CAPÍTULO. «O Que Não Vamos Ser Nem Fazer» 86

2.1.1	<i>Communitas/immunitas</i> e um pensamento não identitário da comunidade	95
2.1.2	“Fazer Falta”, uma <i>curadoria da falta</i> para um uso <i>comum</i>	99
2.1.3	Transformar-se no que falta ou criar as condições para que a falta surja?	101
2.1.4	Programação ou Curadoria?	104
2.1.5	O curador	104
2.1.6	<i>Manopshycotic Ballet</i> e um determinado caminho na História da Arte	109
2.1.7	Museu e Performance	114
2.1.8	Madalena Perdigão e a <i>curadoria da falta</i>	116
2.1.9	“Is the Living Body the Last Thing Left Alive?”	119
2.1.10	Programação e Artes Performativas	121
2.1.11	Entre Programação e Curadoria	124

SEGUNDO CAPÍTULO. «Porquê» e «Para Quê» 128

2.2.1	“Arquitecturas da Cultura”	129
2.2.2	Políticas culturais do Pós II Guerra Mundial e museus de arte moderna	130
2.2.3	A arte moderna e a paz na Europa	133
2.2.4	Museu, monumento	135
2.2.5	O modelo MoMA	136
2.2.6	Políticas culturais na Europa do Pós II Guerra Mundial: Grã-Bretanha, França	138
2.2.6.1	A “acção cultural” de André Malraux	140
2.2.6.2	Anos 60 e contraculturas	141
2.2.6.3	O Centro Georges Pompidou	143
2.2.7	Portugal: de António Ferro à Fundação Calouste Gulbenkian	144
2.2.8	Problemática da construção de um museu de arte moderna em Portugal	149
2.2.9	Gulbenkian, <i>cenário de modernidade</i> : “ser” um lugar antes de “ter” um lugar	152
2.2.10	A sede e o museu Gulbenkian	158
2.2.11	“Enfim o CAM veio.”	160

TERCEIRO CAPÍTULO. «Em Que Acreditamos» 168

2.3.1	“Povo <i>pop</i> ”	169
2.3.2	Madalena Biscaia de Azeredo Perdigão: os tempos de Coimbra	170
2.3.3	Na Fundação Calouste Gulbenkian: o “romance dentro do romance”	174
2.3.4	Cenários de modernidade para um “povo <i>pop</i> ”	175
2.3.5	A Educação pela Arte	181
2.3.6	A Comissão Orientadora para a Reforma do Conservatório Nacional	182
2.3.7	A Escola Superior de Educação pela Arte (ESEA)	184
2.3.8	O Centro de Investigação Pedagógica (CIP)	186
2.3.9	O “povo <i>pop</i> ” das aberturas e urgências de Abril	189
2.3.10	Entre povo e vanguarda	192

2.3.11	“Que Gulbenkian Queremos, Que Gulbenkian Temos?”	196
2.3.12	O Plano Nacional de Educação Artística (PNEA).....	200
2.3.13	«Em que acreditamos».....	202

III.

TERCEIRA PARTE

O ACARTE visto pela Timeline ACARTE 1984-1989

PRIMEIRO CAPÍTULO. «O Que Vamos Ser» / «O Que Pretendemos Fazer» 210

3.1.1	Uma narração atendendo aos programas e a excertos de imprensa.....	213
3.1.2	Trabalhadores muito próximos do fazer artístico	213
3.1.3	Fora desta proposta de análise	215
3.1.4	Problemáticas transversais à actividade do Serviço ACARTE	215
3.1.5	Do <i>Aleph</i> como proposta epistemológica para pensar a programação “linha a linha”	217
3.1.6	“Ordenação e narração” ou a <i>timeline</i> por escrito	219
3.1.7	Omissões e insuficiência de dados	219

SEGUNDO CAPÍTULO. O ACARTE Ano a Ano 221

1984	221
CAIXA: Do ACARTE para todo o país: o Centro Artístico Infantil	232
1985	235
1986	258
1987	275
CAIXA: Encontros ACARTE 87	297
1988	304
1989	331
1990	369

EPÍLOGO

1. O vídeo de <i>Retrato da Memória Enquanto Peso Morto</i>	378
2. Dos ensaios de <i>O Fim ou Tende Misericórdia de Nós</i> à estadia de Dhiaghilev em Lisboa	389
3. Dentro de portas: entre <i>cenário de modernidade</i> e a nossa <i>Gulbenkian</i> ?	400

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 408

LISTA DE ABREVIATURAS

ACARTE - Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte
AD - Aliança Democrática
AICA - Associação Internacional de Críticos de Arte
APEM - Associação Portuguesa de Educação Musical
APR - António Pinto Ribeiro
APV - António Pinho Vargas
ASS - Arquimedes da Silva Santos
AZ - Alternativa Zero
CAI - Centro Artístico Infantil
CAM - Centro de Arte Moderna
CAPC - Círculo de Artes Plásticas de Coimbra
CE - Comunidade Europeia
CEE - Comunidade Económica Europeia
CET - Centro de Estudos de Teatro
CIEAM - Centro de Investigação e de Estudos Arte e Multimédia
CIP - Centro de Investigação Pedagógica
CITAC - Circulo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra
CITEN - Centro de Imagem e Técnicas Narrativas
CN - Conservatório Nacional
CORCN - Comissão Orientadora para a Reforma do Conservatório Nacional
CPM - Conselho Português da Música
EA - Egídio Álvaro
ES - Ernesto Sousa
ESEA - Escola Superior de Educação pela Arte
FCG - Fundação Calouste Gulbenkian
FGM - Festival Gulbenkian de Música / Festivais Gulbenkian de Música
GB - Georges Brugmans
ICA - Institute of Contemporary Art
IETM - Informal European Theatre Meeting
IFICT - Instituto de Formação, Investigação e Criação Teatral
IFILNOVA - Instituto de Filosofia da Nova
IHA - Instituto de História da Arte

IHC - Instituto de História Contemporânea
INSEA - Sociedade Internacional da Educação através da Arte
JF - João Fiadeiro
LX94 – Lisboa, Capital da Cultura 1994
MC - Ministério da Cultura
MMA - Maria Madalena de Azeredo Perdigão
MoMA - Museum of Modern Art
OW - Orlando Worm
PALOPS - Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa
PNEA - Plano Nacional de Educação Artística
PREC - Período Revolucionário em Curso
RC - Roberto Cimetta
RSS - Ricardo Seica Salgado
SAAL - Serviço de Apoio Ambulatório Local
SEC - Secretaria de Estado da Cultura / Secretário de Estado da Cultura
TEUC - Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra
VM - Vera Mantero

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

Jorge Luís Borges, *O Aleph*

Hesitou e com essa voz plana, impessoal a que costumamos recorrer para confiar qualquer coisa muito íntima, disse que para terminar o poema lhe era indispensável a casa, porque num canto da casa havia um Aleph. Esclareceu que um Aleph é um dos pontos do espaço que contém todos os pontos.

Jorge Luís Borges, *O Aleph*

“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.”

João Pinharanda, entrevista sobre o Serviço ACARTE nos Anos 80, Setembro de 2011.

INTRODUÇÃO

Em 1984 foi inaugurado o Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte / ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian. Madalena Perdigão, fundadora do Serviço e primeira Directora, justifica então 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 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” (Perdigão 1989).

Criado por decisão do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian em 1984, o ACARTE seria então um Serviço que asseguraria ao Centro de Arte Moderna a possibilidade de ser um Centro de Cultura e não apenas um Museu, permitindo assegurar “a total independência entre a política de aquisição de obras de arte e a política de realização de actividades culturais” (Perdigão *apud* Pinto Ribeiro 2007, 370). Passou a Departamento do Centro de Arte Moderna em 2000 e foi extinto no final de 2002.

Foram directores do ACARTE: Maria Madalena de Azeredo 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 Departamento ACARTE Mário Carneiro (director adjunto).

Em 1987 foram criados os Encontros ACARTE - Novo Teatro/Dança da Europa, um festival anual, em Setembro, que nos anos finais do Serviço, até à sua extinção, haveria de constituir um dos seus momentos de maior visibilidade. O que levaria à confusão Serviço ACARTE/Encontros ACARTE, como se o Serviço fosse apenas o festival, ou como se todo o Serviço fosse um festival. Há igualmente uma série de iniciativas, como o Jazz em Agosto, por exemplo, ou o que mais tarde viria a ser o Centro de Imagens e Técnicas Narrativas (CITEN) que começam no ACARTE vindo mais tarde a separar-se, constituindo entidades separadas.

O presente trabalho constitui-se enquanto lente de abordagem aos primeiros anos de acção deste Serviço, entre 1984 e 1989, correspondendo à direcção de Madalena Perdigão, e encontra-se estruturado em duas partes com igual peso: texto e [Timeline Digital ACARTE 1984-1989](#), composta exclusivamente para este fim.

Assim, seja por via da navegação em hipertexto (como acontece na Timeline Digital), seja por via da inesperada comparência de tempos distintos no espaço heterotópico do museu (como se terá oportunidade de dar conta no texto), em ambas a imagem borgiana de um ponto do espaço que contém todos os outros – i. e. um *Aleph* – se afigura como central. Esta imagem, aparecida na entrevista de História Oral realizada a João Pinharanda que serve de epígrafe a esta introdução, constitui-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, trata-se igualmente de situar, de pôr em contexto, localizando e dando a localizar “no” *Aleph*. Deste modo, ao mesmo tempo que se coloca a uso e se abre ao futuro (como se propõe com a Timeline Digital), procura-se possibilitar análises finas que enquadrem a acção deste Serviço no cruzamento de periodizações e geografias várias (como se ensaia no manuscrito). Trata-se de 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. Trata-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” vai desenrolando consigo a multiplicidade de tempos e espaços que a heterotopia museu encerra, dando a ver as heterocronias específicas da situação específica 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 ao longo das três partes, mas sobretudo na segunda, por vezes para se falar de Y se remonte a H, para logo regressar a Y, desta feita situado já noutro referencial (ou noutros).

Assim, se por um lado, no texto, se contextualiza a emergência do ACARTE e se descreve a sua acção, prestando especial atenção às dificuldades de periodização que esta coloca, bem como aos modos como se relaciona com uma reconfiguração da experiência da corporalidade que tem lugar por estes anos; por outro lado, na Timeline Digital, disponibilizam-se documentos seleccionados do seu arquivo, organizados, tratados e digitalizados no âmbito desta investigação (fotografias, programas, textos dos responsáveis, fichas técnicas e excertos de imprensa), abrindo o seu estudo a investigações futuras, em várias áreas (do teatro, à dança, à música, à literatura, à museologia e estudos curatoriais, ou mais genericamente à história da cultura no Portugal recente).

Organizado cronologicamente de forma a possibilitar uma visão de conjunto, este interface digital encontra-se estruturado em eventos (unidade mínima) e iniciativas (conjunto de eventos relacionados entre si). Conta com mais de 350 eventos já inseridos e catalogados, permitindo, dentro das suas limitações, uma pesquisa por ano, área, artista e palavra-chave.

Quanto ao manuscrito, está dividido em três partes.

A Primeira Parte, dividida também em três blocos, estabelece as coordenadas do argumento. Desenha o ACARTE como um *Aleph*, à luz das teorizações de Michel Foucault, Tony Bennet e Noémie Solomon sobre o museu como heterotopia e parte integrante de um complexo exhibicionário (1.1); apresenta as problemáticas, na senda dos estudos de Luís

Trindade, Boaventura de Sousa Santos e André Lepecki sobre os anos 80 em Portugal e as reconfigurações da experiência da corporalidade, atendendo ao performativo das práticas vividas no espaço público, em particular no espaço do museu, tal como sugerido por autores vindos da tradição dos Estudos de Performance (1.2); e descreve pormenorizadamente, por fim, a metodologia seguida, dando a ver o carácter exploratório da proposta. 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 (1.3). Ainda nesta Parte é inaugurada uma prática que se prolongará por todo o manuscrito, com particular incidência na sua Terceira Parte, a da inserção de “CAIXAS” onde certos assuntos são explorados em mais profundidade.

Muito diferentes entre si, a Segunda e a Terceira Parte estruturam-se, no entanto, a partir do Programa do Serviço ACARTE. Este programa, apresentado por Madalena Perdigão na Conferência de Imprensa que anuncia a abertura do Serviço, está organizado em quatro pontos: «1.O Que Vamos Ser », «2.Em Que Acreditamos», «3.O Que Não Vamos Ser Nem Fazer», «4.O Que Pretendemos Fazer » a que se acrescentam mais tarde duas adendas «Porquê» e «Para Quê».

Assim, na Segunda Parte, dividida, como a Primeira, em três blocos, depois de em jeito de introdução se apresentar o programa do ACARTE (2.0), analisa-se o ponto «3.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* (2.1). Para tal, começar-se-á por apresentar o conceito de “falta” tal como tem vindo a ser problematizado por Roberto Esposito, 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 recentes discussões sobre a viragem discursiva e performativa em curadoria e o lugar da performance no museu.

Analisando as adendas «Porquê e Para Quê», enceta-se, pela mão de Nuno Grande, e com a ajuda da historiografia recente sobre as transformações culturais na Europa do Pós II Guerra Mundial, um longo e cronológico percurso pela história da construção dos Museus de Arte Moderna. 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 (2.2), que se entrevê à luz do conceito de “cenário” avançado por Diana Taylor. 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.

A análise cronológica encetada anteriormente estende-se, por fim, à análise do ponto «2. Em Que Acreditamos», onde a biografia de Madalena Perdigão é visitada em diálogo com a emergência daquele a que Rui Bebiano (2010) chama “povo *pop*”. Equaciona-se, assim, a acção de Madalena Perdigão no ACARTE à luz 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 nas décadas de 1960 e 1970 em articulação com o Centro de Investigação Pedagógica da Gulbenkian (2.3). 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 Sessenta.

Com a conclusão desta secção, que marca também o fim da Segunda Parte, ficam então traçadas as coordenadas para se proceder a um olhar sobre a acção do Serviço ACARTE entre 1984-1989, que apenas na Terceira parte se dará a ver.

Esta acção deverá assim ser entrevista à luz do seu específico ter lugar *dentro de portas* – i. e., no espaço da Fundação Calouste Gulbenkian – numa conjuntura amplamente marcada pela entrada para a Comunidade Económica Europeia, em 1986, e pelos discursos sobre a modernização de Portugal e o acertar o passo com a Europa. Precisamente quando palavras como “moderno”, “modernização” e “modernidade” actuam como palavras de ordem, indicadoras, antes do mais, de uma cinética, de uma aceleração – daquilo de que André Lepecki deu conta como sendo um processo coreopolítico, num período marcado pela instauração progressiva de uma *lógica da abundância*. Mas situando, porém, a sua acção igualmente em continuidade com uma série de desejos vindos já do pós II Guerra Mundial e de experimentações de pendor emancipatório empreendidas durante os Longos Anos Sessenta.

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, tornando-se um local privilegiado para dar conta das contradições inerentes à formação do referido “povo *pop*”. O que – e talvez por a sua programação incidir sobre o que fica “para lá das galerias do museu”, para se usar uma expressão utilizada por Madalena Perdigão (1985), ou seja, sobre o performativo, o experiencial, o relacional e o discursivo, o que não se traduz na obra entendida enquanto objecto – se haveria de revelar particularmente apropriado à expressão dessas mesmas contradições.

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. Disto se procura dar conta na Terceira e última parte, onde, acompanhando de perto a [Timeline Digital ACARTE 1984-1989](#), se procede finalmente a uma descrição exaustiva da acção do ACARTE recorrendo para tal aos textos de Madalena Perdigão e à imprensa. Ponto de chegada – espaço onde as narrativas anteriormente esboçadas se confundem com a pesquisa de arquivo e os dados colhidos nas entrevistas, e vice-versa – esta Terceira Parte, eminentemente descritiva e menos analítica, constitui um objecto distinto das anteriores tendo, porém, de ser entendida à sua luz. “Ser” e “fazer” seriam então vistos como inseparáveis, o que levaria ao tratamento conjunto dos pontos «1. O Que Vamos Ser» e «4. O Que Pretendemos Fazer».

Sempre que necessário, como no caso do Centro de Arte Infantil ou dos Encontros ACARTE 1987, recorrer-se-á novamente à inserção de CAIXAS onde certos assuntos se exploram mais detalhadamente.

Por último, em jeito de epílogo, por via de três histórias aparecidas em entrevista, 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 decerto (mas merecedores de um rigoroso estudo posterior), 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.

A TIMELINE DIGITAL ACARTE 1984-1989



1. Página de timeline

2. Página de iniciativa

3. Página de evento

A Timeline Digital ACARTE 1984-1989 encontra-se acessível, com acesso reservado, em www.ACARTETimeline.info

Para aceder a este interface digital agradece-se que se entre em contacto com a Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, ou directamente com a autora através do e-mail anabigottevieira@gmail.com.

Por questões de direitos que se prendem com o acordo estabelecido com a Fundação Calouste Gulbenkian e com os Arquivos Gulbenkian e que é imperativo respeitar, agradece-se que não se baixem fotografias, programas e /ou outros documentos, não se façam *printscreens* e ou cópia de nenhum dos textos nela presentes.

Como explicado no capítulo 1.2, conta-se equacionar a transformação da presente *timeline* ACARTE 1984-1989 num interface com mais funcionalidades, metadados, maior grau de pormenor na inserção dos dados e apurado rigor científico, passível então de ser porventura disponibilizado ao público em acesso livre. Neste sentido, encetaram-se em 2016 uma série de conversações com o Programa Gulbenkian de Língua e Cultura Portuguesas, os Arquivos Gulbenkian, Centro de Estudos de Teatro, o Instituto de História Contemporânea e o IFILNOVA.

Funcionalidades do Interface

Neste momento encontram-se já desenhadas e em funcionamento as seguintes funcionalidades:

Timeline: a página geral da cronologia de onde constam cerca de 170 entradas

Páginas de Iniciativas: as páginas das iniciativas que tiveram lugar entre 1984 e 1989. Por exemplo, a Exposição-Diálogo de Arte Contemporânea, com 15 entradas para eventos, o programa geral da iniciativa, excertos de imprensa e um pequeno texto a contextualizar a iniciativa. 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 cujo projecto de digitalização em alta resolução para arquivo futuro se seguiu.

Páginas de Eventos: as páginas dos cerca de 400 eventos já inseridos (por exemplo, *Concerto Fluxus*, Wolf Vostel, Exposição-Diálogo de Arte Contemporânea: Teatro Dança Performance, 1985)

Páginas de Lista: Ano, Área, Artistas, páginas de listas compostas por indexação dos eventos a categorias específicas (ano, área, artistas)

Páginas Informativas: A Fundação, O CAM, O Que Foi O ACARTE, o Centro de Arte Infantil, as Edições do Serviço

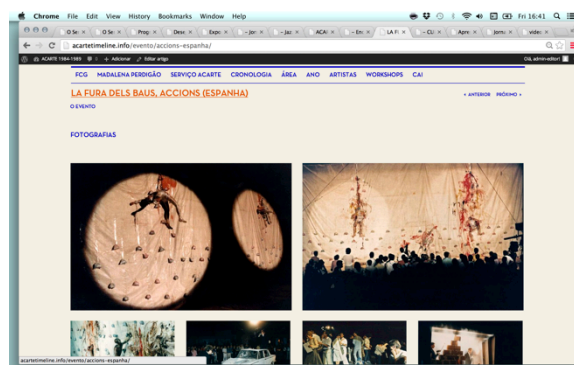
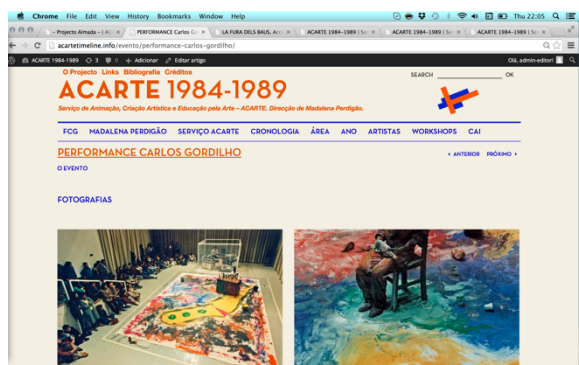
Memória (a ser construída futuramente): página onde se registam entrevistas sobre a acção do Serviço.

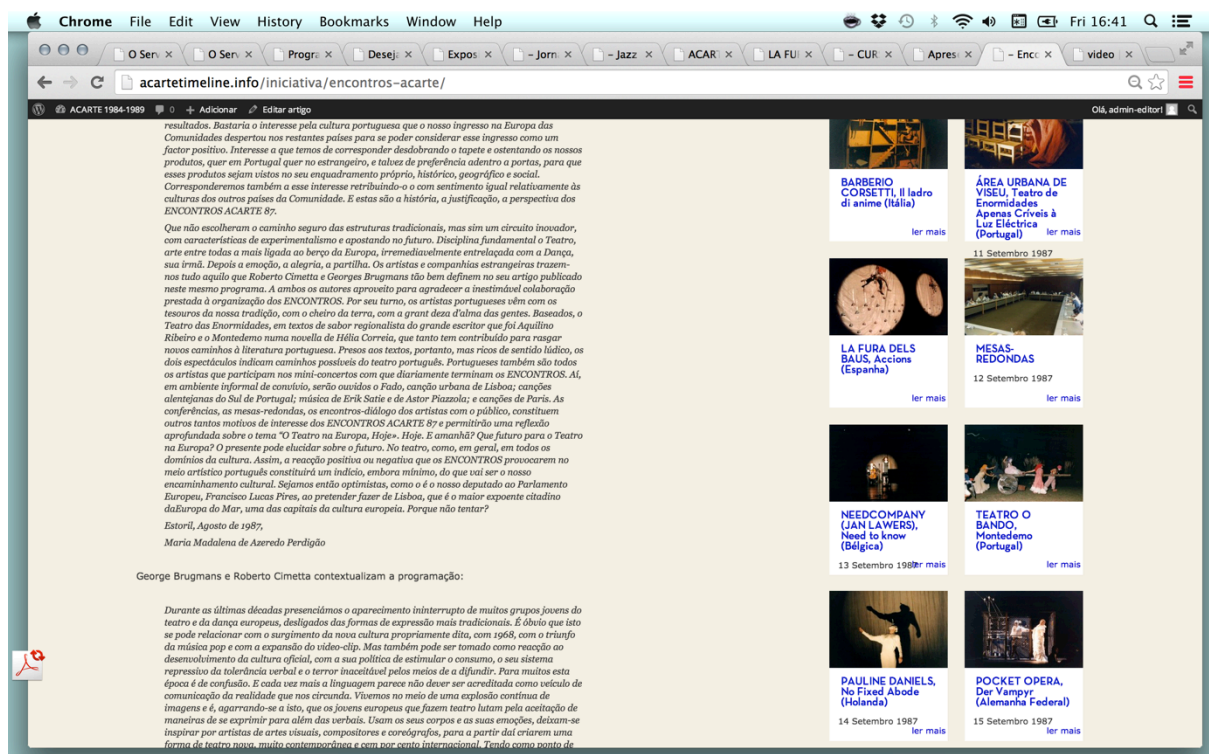
Conselhos de utilização:

Por motivos de ordem técnica que se prendem com o software utilizado, recomenda-se a utilização do motor de busca [google chrome](#). Recomenda-se igualmente a abertura simultânea de várias páginas, de modo a auxiliar a navegação; e que se evite carregar frequentemente a página “cronologia” uma vez que, dependendo do *browser*, esta pode demorar a fazer o *upload* (que nesta página é sempre relativo à totalidade da informação). Aconselha-se, portanto, a abertura de várias janelas e a navegação separada em cada uma delas. Inserem-se abaixo alguns *printscreens*, em forma de exemplo.

A Terceira Parte da presente dissertação, que consiste numa narração cronológica da actividade do Serviço ACARTE, deverá ser lida em articulação com este interface.

Exemplos:





4. Exemplos de navegação na Timeline Digital ACARTE 1984-1989

PRIMEIRA PARTE

Metodologia e Problemáticas

PRIMEIRO CAPÍTULO

O *Aleph*, heterotopia e complexo exhibicionário

O *Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte/ACARTE* da Fundação Calouste Gulbenkian foi criado por decisão do Conselho de Administração, em 1984, um ano depois da abertura do Centro de Arte Moderna (CAM), tendo como primeira Directora Maria Madalena de Azeredo Perdigão (M.M.A.P) a quem se deve a redacção do seu programa.

Combinando uma formação em música no Conservatório Nacional e em matemática na Universidade de Coimbra, Madalena Perdigão foi Directora do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1957-1974, onde foi responsável pela criação da Orquestra Gulbenkian (1962), do Coro Gulbenkian (1964), do Ballet Gulbenkian (1965), e pela organização de 13 Festivais Gulbenkian de Música. Grande impulsionadora da Educação pela Arte, foi Presidente da Comissão Orientadora da Reforma do Conservatório Nacional entre 1971-1974 no âmbito da reforma do ministro Veiga Simão e, entre 1978 e 1984, Presidente do Grupo de Trabalho para a Reestruturação do Ensino Artístico, bem como Assessora do Ministro da Educação. Regressa à Fundação Calouste Gulbenkian em 1984 para a criação do ACARTE, de que viria a ser Directora até ao final da sua vida, em 1989¹.

Localizado na zona sul do Complexo Gulbenkian, em Lisboa, o ACARTE encontrava-se sediado no Centro de Arte Moderna, na prática a primeira destas instituições em Portugal, dado o carácter retrógrado do Museu de Arte Contemporânea e o sempre adiado projecto de construção de um Museu de Arte Moderna no país, como se terá oportunidade de discutir em pormenor mais adiante.

Construído cinco décadas após aquele que é considerado o mais influente museu de arte moderna do mundo – o MoMA – nele convergem quatro décadas de debates sobre cultura, arte moderna e museus de arte. Assim, afasta-se do “modelo MoMA”, que se caracterizaria pelo isolamento das obras retiradas do quotidiano (a que também as pessoas, para as observarem, teriam de se subtrair), e aproxima-se mais do seu contra-modelo híbrido

¹ A respeito da vida e obra de Madalena Perdigão ver o Terceiro Capítulo da Segunda Parte.

² Espaço este que albergaria a primeira colecção de arte moderna em Portugal, também ela reunida de propósito nesta altura com o intuito de finalmente dar ao país uma noção da arte moderna portuguesa. Ver a este respeito, entre outros: (Silva 2014).

³ Dados extraídos de *O Jornal*, 20-07-84 e do *Diário de Notícias*, 20-07-84.

⁴ Em nota a esta edição pode ler-se: “A literal translation of the title of the French edition of this work (Les Mots

desenvolvido nos anos sessenta. O CAM não se caracterizaria por ser um museu, mas um centro de cultura – combinando um espaço expositivo polivalente em “hangar”, designado por “museu”², e um centro de animação cultural, com auditório para artes performativas.

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 (ACARTE), dispondo de uma Sala Polivalente, de bancada retráctil, de uma sala de exposições temporárias, de *ateliers* para actividades artísticas e de gabinetes, estendendo-se aos átrios e à cafetaria do Centro de Arte Moderna bem como ao Anfiteatro ao Ar Livre. Contemplava igualmente o Centro de Arte Infantil (CAI), um pavilhão dedicado às crianças, situado perto da entrada sudeste do jardim.

A sua entrada em funcionamento correspondeu, à época, a “uma nova etapa da vida do complexo cultural da Fundação Calouste Gulbenkian”, coincidindo com a reabertura oficial do parque Gulbenkian “cujos muros circundantes, uma vez terminadas as obras de construção do CAM, tinham acabado de ser reconstruídos”³. Para a sua Directora “assegurar[-se-ia assim] a total independência entre a política de aquisição de obras de arte e a política de realização de actividades culturais” (Pinto Ribeiro 2013, 79). Em causa – após a construção do grupo de edifícios da Rua Dr. Nicolau Bettencourt – estaria o início da actividade regular do complexo Gulbenkian, compreendendo, na zona norte, o Edifício-Sede, com o Museu Gulbenkian, Biblioteca de Arte, Administração, Grande Auditório e Companhias Residentes; e, na zona sul, o Centro de Arte Moderna e o ACARTE. Em causa parece estar igualmente a redefinição, já em democracia, do papel da Fundação Calouste Gulbenkian no âmbito da cultura.

Tendo durado até 2002, altura em que foi definitivamente extinto por determinação do Conselho de Administração ao considerar que o seu programa havia sido cumprido, o ACARTE passou a departamento do Centro de Arte Moderna em 2000. Teve como directores Maria Madalena de Azeredo Perdigão de 1984 a 1989, sendo também responsável por grande parte da programação de 1990; José Sasportes, de Junho de 1990 a 1994; Yvette Centeno, de 1995 a 1999; e Jorge Molder, de 2000 a 2002, estando o director adjunto Mário Carneiro responsável pela sua programação.

² Espaço este que albergaria a primeira colecção de arte moderna em Portugal, também ela reunida de propósito nesta altura com o intuito de finalmente dar ao país uma noção da arte moderna portuguesa. Ver a este respeito, entre outros: (Silva 2014).

³ Dados extraídos de *O Jornal*, 20-07-84 e do *Diário de Notícias*, 20-07-84.

1.1.1 Todos os tempos, todos os sítios: heterotopias e complexo exibicionário

Em *Dos Espaços Outros*, Michel Foucault 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” (Foucault 1984, tradução livre). 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, onde 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. Um museu seria, nesta definição, uma heterotopia de acumulação infinita de tempo.

Tony Bennet (1995), em *The Birth of the Museum*, partindo de uma grelha foucauldiana onde 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 (n)estes 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 ACARTE 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.”

Tal como um *Aleph*, o ACARTE, operando a partir do espaço 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.

Ou seja, por um lado, enquanto Serviço da Fundação Calouste Gulbenkian sediado no recentemente aberto Museu de Arte Moderna, a sua acção é serial: séries de eventos sucediam-se a séries de eventos, condensando num mesmo lugar espaços e tempos vários (ex. “Dança Europeia Contemporânea”, “Mostra de Teatro Holandês Contemporâneo”, “Concertos à Hora do Almoço”, “Bandas de Música no Anfiteatro”, “Jornal Falado de Actualidade Literária”). Por outro lado, a sua acção acontece em relação com uma rede de novos espaços e práticas de consumo, de trabalho e de lazer onde se ia ver e se era visto (o tal complexo exhibicionário), por via dos quais a tal “maneira de estar” se formaria.

1.1.2 O Museu e a ordem das coisas

Em “The museum and the Order of Things”, Noemie Solomon (2012) traça um percurso pelos recentes desenvolvimentos no campo dos *Museum Studies*. Aí, chama 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 que medeia corpos e obras por entre limiares de visibilidade e significação.

Fazendo eco das palavras de Daniel Buren em *La Fonction du musée*, para quem este teria o condão de “dispor uma amálgama de objectos não relacionados” (Buren *apud*) produzindo uma série de *efeitos* “niveladores” e “distorcidos”, Solomon sustenta que o museu organizaria a relação entre as coisas apresentadas e os seus significados – inquirindo-se de 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 Michel Foucault.

Partindo de *As Palavras e as Coisas* (Foucault, 2000), de 1966 – cujo título da versão inglesa é, sintomaticamente, *The order of Things*⁴ – Solomon retoma a abertura desta obra. Nesta, Foucault explica que o que o motivou a escrever *As Palavras e as Coisas – uma arqueologia das Ciências Humanas* – foram as classificações insólitas que encontrou em o “Idioma Analítico de John Wilkins” de Jorge Luís Borges (1985):

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 jarrao, n) que de longe parecem moscas. (*ibidem*, 111).

Estas, “completamente estranhas às categorias do nosso pensamento”, 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 (Pombo 1998). 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 heterogêneos, à luz do conceito de Heterotopia que Foucault enunciará a propósito, justamente, da obra de Jorge Luís Borges em *As Palavras e as Coisas*. Este livro antecede em um ano o texto apresentado na conferência *Dos Espaços Outros*, onde o conceito de heterotopia, como visto, é desenvolvido.

Em *As Palavras e as Coisas* o termo heterotopias aparece duas vezes, no prefácio da obra (Foucault 1966):

Esse texto de Borges [o texto acima transcrito] 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 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.

As utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis,

⁴ Em nota a esta edição 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.” Foucault, Michel. 1974. *The Order of Things – an archaeology of human sciences*. London: Routledge. Acedido em 15 de Dezembro de 2014. http://trans-technresearch.net/wp-content/uploads/2013/02/The-Order-of-Things_Foreword1.pdf.

ainda que o acesso a elas seja quimérico. 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 por que 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. (*ibidem*, tradução livre).

Assim, é à luz da obra de Borges que Foucault criará o conceito de heterotopia⁵, pelo que não será surpreendente utilizar este mesmo conceito para indagar algo que em entrevista foi referido como sendo um *Aleph*, ou seja uma imagem Borgiana.

1.1.3 Heterotopias de Acumulação do 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, desaparecimentos, omissões, acelerações, tempos dilatados⁶ – como se propõe para o caso do ACARTE 1984-1989, como se verá.

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, sendo 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 para serem preservadas, ficando imunes à História – afirmando-o, em

⁵ Ver a este respeito: (Johnson 2012).

⁶ Veja-se a este respeito Paul B. Preciado, até à pouco tempo comissário e curador no MACBA, onde realizou várias experimentações em torno da história e historiografia, como o projecto *Past Disquiet*: “The term “heterochronia” tries to address the question of the politics of time (chronopolitics) by looking into the relationships between language (representation, narratives), power, and temporality. This is both an epistemological question and a methodology for constructing history. Michel Foucault borrowed the term “heterochronie” from the biological language in the lecture “Des espaces autres” (1967) to interrogate the modern Western construction of time and its relationship with hegemonic historical narratives. Heterochronia does not refer to time as an abstract dimension of physics but rather to time as a social and political construction. Foucault thought of archives, libraries, and museums as “heterochronias”, political dispositifs that “accumulate time.” A museum works as a time machine that configures chronological and visual fiction (Stephen Kern). What are the times that museums are accumulating? And what other times resist conventional narratives and reject accumulation as historical method? Building upon a critique of naturalized time already developed by Mikhail Bakhtin and Henri Lefebvre, Foucault’s notion opens up the possibility of understanding the museum as a collective abstract machine to construct “other times”, not only to question the storyline of the past but also to invent “other” futures.” (Preciado 2014).

contrapartida, de uma forma produtiva, afirmativa, inquirindo-lhe as funções em tempos específicos.

Assim, entre finais do séc. 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 esta ideia pertence à nossa modernidade.” (Foucault 1984, 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, esta organização permitiria um ordenamento dos seus elementos heterogéneos em composições diferentes, singulares, possibilitando diferença.

1.1.4 História e arquivo

Permite-se assim uma leitura do museu em continuidade com a descrição de arquivo avançada em *A Arqueologia do Saber*. Neste 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”. “Arquivo” seria, sim, “o sistema geral da formação e da 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:

Se Foucault é um grande filósofo é por que se serviu da história em proveito de outra coisa: como Nietzsche dizia, “agir contra o tempo, e assim, sobre o tempo, em favor, espero-o, de um tempo futuro”. (...) Nada o pode mostrar melhor do que uma passagem fundamental da *Arqueologia do*

Saber, válida para toda a obra:

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 (ibidem, 93-95).

Mas seria tendo em conta a metade não explicitamente formulada da obra de Foucault, explicam “as entrevistas que nos encaminham para um futuro, para um devir, que se deverá entender o seu projecto” (*ibidem*):

Na maior parte dos seus livros, Foucault determina um arquivo preciso, com procedimentos históricos que são extremamente novos, sobre o grande hospital no século XVII, sobre a clínica no século XVIII, sobre a prisão no século XIX, sobre a subjectividade na Grécia Antiga, no cristianismo. Porque, por obstinado rigor, pela vontade de não misturar tudo, por confiança no leitor, Foucault não formula a outra metade. Formula-a explicitamente apenas nas entrevistas, contemporâneas de cada um dos grandes livros; o que sucede hoje em dia com a loucura, com a prisão, com a sexualidade? Que novos modos de subjectivação surgem hoje em dia, que nem são gregos nem cristãos? Esta última questão, principalmente, ocupa Foucault (nós que já não somos gregos e nem mesmo cristãos...). Se Foucault deu tanta importância às suas entrevistas até o fim da vida, em França e mais ainda no estrangeiro, não foi pelo gosto da entrevista, mas porque as linhas de actualização que traçava exigiam um outro modo de expressão diferente das linhas assimiláveis pelos grandes livros. As entrevistas são diagnósticos (*ibidem*, 95-96).

Seria então tendo em conta estes diagnósticos, que “nos encaminhariam para um futuro, para um devir: os estratos e as actualidades” (*ibidem*), que haveria que ter em conta o seu projecto e nele, a relação que estabelece com o passado.

Do mesmo modo, ao repegar aqui a imagem do *Aleph*, e com ela, o conceito de heterotopia para pensar o ACARTE entre 1984 e 1989, não se procuraria exactamente uma reconstituição histórica. Antes, tratar-se-ia de uma interrogação sobre os modos como, na heterotopia ACARTE 1984-1989, enquanto situada no museu, cruzam-se, 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, e assim, sobre o tempo, em favor, espera-[se], de um tempo futuro” (*ibidem*), dando a entrever a outra luz o presente.

Porque, voltando à linha de raciocínio de Solomon, ao chamar a atenção para o modo como “o sistema geral da formação e da transformação de enunciados” (Solomon, 2012), ou seja, para o modo como o “arquivo” foucauldiano *é* o que se transforma [*is that which is being performed, and transformed*], Foucault sublinharia que este é imanente às formas como os indivíduos e as comunidades com ele se relacionam: ao modo como é usado e praticado (*ibidem*).

O que apontaria para possibilidades de trabalhar com o arquivo – e com o Museu – enquanto plataforma dinâmica de conhecimento. Vendo-o não como a soma exaustiva do que uma cultura quer preservar e dar a ver, mas enquanto série dinâmica 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, avisa Solomon, não deve obscurecer o papel estruturante do Museu enquanto poderoso dispositivo na manutenção e disseminação das formas dominantes de poder.

Conjugando a descrição das *epistemes*, tal como enunciada em *As Palavras e as Coisas*, com as transformações que o Museu atravessa ao longo do tempo, Solomon sublinha que os vários modos como as *epistemes*, isto é, os vários modos como as coisas e os corpos foram – e continuam a ser – conhecidos e compreendidos não se podem apreender como pertencentes a períodos históricos completa e radicalmente distintos. Há, sim, sobreposições de ordens.

Assim, 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. 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). Deste modo, o museu, lembra Solomon, pode ser então compreendido como “uma instituição que coloca em exposição objectos conceptualmente concebidos”, “expondo não tanto objectos, mas os modos como estes se relacionam com palavras, nomes e conceitos: torna[ndo] visíveis sistemas de representação” (Solomon 2012). Em suma: por meio de sistemas complexos de colecção, organização e catalogação, o museu tornaria então visíveis as *ordens das coisas*.

Mas se o significado das coisas não está, portanto, contido nelas, é então a montagem (*assemblage*) que lhes atribui sentido, o que abriria, no entender da autora, uma área de

investigação que compreenderia o estudo de museus experimentais e das montagens de elementos heterogêneos que estes propõem.

Solomon enquadrará neste âmbito a sua investigação em torno de *Musée de La Danse*, o recente projecto de Boris Charmatz, que, ao assumir a direcção do Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne, sugere que se substitua a palavra “centro”, depois a palavra “coreográfico”, depois a palavra “nacional”, renomeando a instituição enquanto “Musée de la Danse”⁷. O gesto de Charmatz fará porventura eco da recente viragem curatorial em direcção à performance, que tem aproximado os espaços de exposição tradicionalmente associados às artes visuais e o mundo da dança e do teatro – cada vez mais interessado nestes espaços, como se verá no Primeiro Capítulo da Segunda Parte. Mas igualmente do interesse crescente na exposição pública de contra-narrativas, de que o projecto *Decolonizing Museums* levado a cabo pela rede de Museus L’Internationale é um dos exemplos mais bem conseguidos⁸.

Uma genealogia atenta, que procure antecedentes para esta viragem, poderá eventualmente incluir o caso do ACARTE durante a Direcção de Madalena Perdigão. Mas será às especificidades aportadas pela presença do corpo ao vivo no espaço do museu que haverá que apontar, sublinhando sobretudo os modos como estas alterarão a forma comum como o museu *se pratica*. Como adiante se terá oportunidade de dar conta, e como se faz particularmente explícito através de algumas polémicas, tanto no caso do ACARTE como, ainda em 2015, por uma série sucessiva de controvérsias em torno de exposições de museus, modos haverá de dar a ver e a fazer que accionam novos território epistemológicos e afectivos, questionando a ordem das coisas⁹.

⁷ Ver [borischarmatz.org](http://www.borischarmatz.org). Acedido em 10 de Novembro de 2014. <http://www.borischarmatz.org/en/lire/manifesto-dancing-museum>.

⁸ Ver a este respeito [internationaleonline.org](http://www.internationaleonline.org). Acedido em 1 de Setembro de 2015. http://www.internationaleonline.org/resources/decolonising_museums, onde se dá conta de uma série de experiências neste sentido e se encontram publicados alguns textos do colóquio *Decolonizing Museums* organizado no MACBA por Paul B. Preciado. Outros exemplos possíveis, dentro já das artes performativas, porém, seriam o espectáculo de Joana Craveiro *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* ou a Instalação-Performance *Museu Encantador* de Rita Natálio e Joana Levi.

⁹ De que são exemplo a polémica em torno da exposição *Un Saber Realmente Útil* no Centro de Arte Museu Reina Sofia, e a polémica em torno da não inaugurada exposição *A Besta e o Soberano* no MACBA, que levou à demissão de Paul B. Preciado.

1.1.5 O Museu como prática | o arquivo como gesto

Na sua análise do espaço heterotópico do Museu, Tony Bennett (Bennet 1995) parte da oposição que Michel Foucault (1984) estabelece entre o Museu e as Feiras e os Circos, heterotopias associadas ao tempo fugaz, passageiro, por oposição às heterotopias de acumulação infinita de tempo:

Do outro lado do espectro estão as heterotopias que estão associadas ao tempo na sua vertente mais fugaz, transitória, passageira. Refiro-me ao que assume o modo do festival. Estas heterotopias não estão orientadas para o eterno; bem pelo contrário, são de uma absoluta cronicidade, são temporais. É o que encontramos nas feiras e nos circos, sítios vazios situados nos limites das cidades que, duas vezes por ano, pululam com barraquinhas, montras, objectos heteróclitos, lutadores, mulheres-serpente, pessoas que lêem o futuro nas mãos, entre muitos outros (*ibidem*, tradução livre).

Segundo Bennet (1995), uma interrogação histórica rigorosa traçaria os limites desta oposição, ela própria em construção à medida que o museu se diferenciava dos gabinetes de curiosidades. Tratar-se-ia portanto da aposta na defesa da racionalidade científica do espaço de representação construído pelo Museu e, assim, à medida que a função dos museus passava a ser educar e não provocar espanto ou surpresa, a passagem do caos (das curiosidades) à ordem (das colecções) seguia o percurso da ciência do erro à verdade.

No entanto, esta diferenciação não só não é linear como muitas vezes as contradições entre uma e outra função persistem até ao presente - como o demonstram uma série de mostras comerciais, exposições públicas, circos e feiras itinerantes. Estas últimas, temporárias, nos arredores das cidades, não apenas ocupariam o tempo e o espaço de forma diferente, como reuniriam em si a desordem e o irracional que o Museu afastou de si – “como se a pré-história do Museu tivesse vindo para o assombrar” (*ibidem*, 3).

O caso limite seria aquele em que as duas variedades de heterocronia se confundem ao ponto de se tornarem indistintas: é o exemplo que Foucault nos dá das “aldeias de férias”, onde a heterotopias do festival e a heterotopia acumulativa se encontrariam.

E um novo tipo de heterotopia temporal surgiu ainda há pouco tempo: as aldeias de férias. Como aquelas aldeias polinésias que oferecem um pacote completo de três semanas de eterna e primitiva nudez ao cidadão. Repare-se que, no fundo, esta última reúne as duas formas de heterotopias de que acabei de falar, a heterotopia de festival e a heterotopia acumulativa: as cabanas de Djerba são em alguns aspectos aparentadas com os museus e as bibliotecas. A redescoberta da vida na Polinésia leva à abolição do tempo; mas é ao mesmo tempo uma experiência em que se redescobre o próprio tempo: é como se toda a história da humanidade pudesse rever as suas origens de uma maneira imediata, experienciada (Foucault 1984, tradução livre).

Este tipo de análise será útil no caso do ACARTE para equacionar, por exemplo, a forma como a imprensa reagirá à proposta dos Encontros ACARTE 87 convidando o público a “vir passar dez dias de férias” ao espaço da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa.

Tony Bennet (1995), relevando o modo como o recém-fundado (na década de 1850) National Museum of Victoria, em Melbourne, se procura distanciar das anteriores práticas de exibição de curiosidades, faz notar a coincidência entre a sua abertura e o aparecimento do primeiro parque de diversões fixo da cidade, inteiramente dedicado ao insólito e ao fantástico. Deduz, com isto, que sendo correcto afirmar que a feira e o museu emergem enquanto contrários, tratar-se-ia, então, de inquirir os termos e as formas em que esta oposição é estabelecida. A meio caminho, a emergência de um terceiro espaço, o parque de diversões situado em local fixo, situar-se-ia algures a meio, juntando um tom carnavalesco e uma temporalidade de feira com uma circulação ordenada de modo a evitar desacatos, construída para os passeios em família, em moldes de museu.

Um mesmo *ethos* de atenção às novidades e ao progresso – reflectido, na feira, no fascínio pelas máquinas – faria com que em finais do século ambos os lugares (o museu e a feira) participassem na elaboração e difusão de concepções do tempo idênticas. Só que na feira (que reunia lutadores e mulheres-cobra, videntes e corridas de carros) mais do que o tempo cumulativo e organizado linearmente da modernidade, dar-se-ia um choque de tempos.

No final do século o parque de diversões teria esbatido a oposição rígida entre o museu e a feira como formas antitéticas de ordenar espaço e tempo. O que, segundo Bennet, se teria porventura dado por intermédio de uma quarta heterotopia, temporária e itinerante: as Exposições Internacionais, onde ordenadamente se circulava num espaço temporário por um período restrito de tempo, apreciando os avanços do Progresso e os feitos das Nações.

Ao complexificar a relação entre todos estes espaços – e mais aparecerão – mesmo que aparentemente não relacionados (mantendo embora o espaço do museu como central à sua análise), Bennet procura entender os moldes em que se encontraria em curso, ao longo do século XVIII e XIX, uma transformação do campo cultural.

Assim, por um lado, o museu exemplificaria o desenvolvimento de uma relação governamental com a cultura, onde artefactos re-significados passariam a ter como função educar, “subindo” o nível cultural da população; e, por outro, seria necessário regular a conduta das populações nos espaços destinados à mostra desses mesmos artefactos, para tal

adoptando-se frequentemente técnicas de controlo utilizadas em espaços como as estações dos comboios ou os grandes armazéns.

Paralelamente, o museu albergaria no seu centro o paradoxo de o homem ser simultaneamente o sujeito que vê e o objecto que é visto (e que o museu ajuda a construir), paradoxo aliás que constitui o núcleo bem conhecido em torno do qual se move a reflexão de Foucault (2000) em *As Palavras e as Coisas*. Este processo acarretaria consigo uma tensão nunca resolvida em termos de representação, colocando-se sempre a questão do que é representado: qual o Homem dado a ver (e a ser), quem e que representações ficariam de fora.

Neste sentido a questão do acesso acompanhará desde cedo a emergência deste tipo de espaço “público”, precisamente porque o “público” não é nunca um dado adquirido, antes uma construção epocal e situada. Interessaria, pois, posicionar estes *espaço público dentro de portas*¹⁰, relacionando-os com outros lugares e tempos. E, no caso específico do ACARTE, situando-o no contexto do complexo Gulbenkian, da cidade de Lisboa, de Portugal e da Europa – na década de 1980.

Tentando equacionar assim o que poderão estes espaços vir a produzir, ocupando espaço em cada uma destas cartografias, constituindo-se enquanto “zona de contacto” (Clifford *apud* Pratt 1991, 225): ponto de encontros vários – entre obras, artistas, público, posições estéticas e existenciais, noções de arte e de cultura e formas de percepção e de relação entre estes vários elementos.

Bennet (1995) acabará por avançar a noção de complexo exibicionário: um conjunto de instituições que contribuiriam para a formação de uma tecnologia da visão que serviria para auto-regular a multidão, tornando-a perceptível a si própria. Assim, de acordo com este autor, museus e galerias de arte, *grands magasins* e exposições internacionais, mais do que reverterem os fundamentos do panóptico e do arquipélago carcerário estudado por Foucault em *Vigiar e Punir* (Foucault 1975), fariam parte de uma história paralela, justapondo-se-lhe e partilhando princípios comuns, como por exemplo o da visualidade – fazendo “do olhar uma porta de entrada da experiência moderna” (Kosminsky 2008, 222). Assim, as instituições

¹⁰ A opção por esta designação prende-se com o carácter epocal e socialmente construído da noção de “público”, como social e epocalmente construída é a noção de “povo”, que em si seria sempre dúplice, contendo um povo soberano e um povo da governação. Ver a este respeito: (Agamben 2010).

Prende-se igualmente com uma atenção ao carácter selectivo deste “ser dentro de portas” – portas essas que, assim, funcionariam como “fronteira”, interessando averiguar naquilo (e naqueles) que produzem. Ver a este respeito: (Mezzadra e Neilson 2013).

pertencentes ao complexo exhibicionário actuariam na transferência “de objectos e corpos de espaços privados e fechados para arenas públicas onde se constituem em veículos para a inscrição e divulgação de diferentes mensagens de poder para toda a sociedade” (*ibidem*).

Como sugere Bennett (1995), ao transformar a turba desordenada da população num conjunto de indivíduos bem localizados numa massa, o complexo exhibicionário é também uma resposta à questão política da ordem, agora transformada num caso “de cultura”, tornando-se cada indivíduo responsável pelo seu comportamento entendido como reflexo do seu “nível cultural”. O que solicitou um treino e uma conquista, tanto dos corpos como das mentes, suscitando alterações profundas da experiência da corporalidade.

1.1.6 Itinerários culturais

O que Bennett (1995) vai analisar, são os modos como esta conquista dos corpos e das mentes acontece, por via de um conjunto de tecnologias culturais estabelecidas de modo a compor a auto-regulação voluntária dos cidadãos. Propõe, então, conceitos, ferramentas, analogias em tudo úteis ainda hoje para pensar o ACARTE entre 1984 e 1989 e a continuidade que a sua acção estabelece com outras instituições, lugares, práticas e discursos, à data emergentes ou em processo de reconfiguração.

Uma vez que, relembra, no simples gesto de ir a um Museu e “sem esforço” reconhecer o tipo de proposta (o espaço, a exposição, a actividade, ou tudo isso junto) está contido um *itinerário cultural* que interessa inquirir nos seus modos de construção, interrogando sujeitos, objectos, práticas e representações, como defendem igualmente Barbara Kirshenblatt-Gimblett e Ivan Karp, entre outros¹¹. Isto, no caso dos Museus de Arte – mais ainda do que no de outros museus – e como sustenta Pierre Bourdieu em *Les Règles de L’Art* (Bourdieu 1996) –, implica um olhar hiper-treinado e familiarizado com “as regras da arte” que Carol Duncan e Allan Wallach dão a ver enquanto ritual em *The Modern Art Museum as Late Capitalist Ritual* (Duncan e Wallach 1978). Um pouco à semelhança do que, pela mesma altura, farão uma série de artistas da assim chamada “institucional critique”, com os quais Duncan, aliás, se cruzará, inaugurando uma tradição com ecos recentes, por exemplo, no trabalho da artista e teórica Andrea Fraser (2005).

¹¹ Ver a este respeito: (Kirshenblatt-Gimblett 1997; Karp e Lavine 1991; Karp et al. 2006; Karp et al. 1992).

No caso específico deste objecto de estudo, semelhante olhar colocará possivelmente em relação séries distintas de propostas, dado que entre 1984 e 1989 – ao abrigo de uma fundação privada com uma história muito particular no contexto do país, e por via da acção de Madalena Perdigão – o ACARTE programará, produzirá, e acolherá trabalhos muito distintos, pertencentes a vários géneros, respondendo frequentemente tanto a solicitações externas como à necessidade de continuar eventos anteriores. É que este Serviço, ao mesmo tempo que funciona dentro de um museu e sistematicamente acumula séries de actividades desde que, como se lê no seu programa, “relativas à contemporaneidade e/ou tratamento contemporâneo de temas universais” (Perdigão 1989), também se parece assemelhar a uma “festa”, um “festival” contínuo. Chegando mesmo a ser visto como tal na imprensa¹².

E, curiosamente, quando em conversa se aborda o que foi o ACARTE, como se teve oportunidade de fazer nas entrevistas realizadas, é este carácter de festa, de festival, o que parece emergir em primeiro lugar, chegando frequentemente a verificar-se mesmo a confusão Serviço ACARTE/Encontros ACARTE, como se pode ler na imprensa da época e como frequentemente aconteceu durante a recolha de testemunhos orais onde, sintomaticamente também, figurou a imagem do ACARTE como “escola” e a imagem da Gulbenkian como “ilha”.

“Escola”, “festival”, “ilha”: várias são as imagens com que se tenta dar conta da actividade do ACARTE por estes anos e todas elas (ou todas juntas) parecem de algum modo apontar para o carácter heterotópico de que aqui se deu conta. Assim, se entre 1984 e 1989 este Serviço leva a cabo um conjunto de actividades distintas, com razões de ser e trajectórias próprias que interessaria interrogar nas suas especificidades, tendo em conta a negociação entre a sua dimensão museológica, pedagógica e a sua dimensão festival, então talvez tenha sido necessário um certo tempo de aprendizagem e habituação *comum*. Aprendizagem e habituação comum tanto por parte do público e da crítica, como de quem programava: os tais “itinerários culturais” para cuja construção contribuem vários “sítios de onde se vêm todos os sítios”, porque parte de um mesmo complexo exibicionário.

Neste sentido, as coisas em 1989 não seriam já como em 1984, sendo importante reparar numa acumulação de experiências, conhecimentos, práticas, hábitos, entrevedo

¹² “Venham passar dez dias de férias à Gulbenkian”. Foi, por palavras parecidas, o convite que a Dr^a Madalena Perdigão, em nome da organização dos Encontros ACARTE 87, dirigiu ao público de Lisboa.” Diz o crítico de teatro Carlos Porto no *Diário de Lisboa* de 31 de Agosto de 1987.

cronologicamente a sequência de acontecimentos – mesmo que para contar histórias outras que não as contidas numa cronologia linear.

SEGUNDO CAPÍTULO

Metodologia: os documentos e a ordenação dos eventos

E no entanto, para uma compreensão alargada do que o Serviço ACARTE organizou entre 1984 e 1989, impunha-se uma organização temporal linear. Esta tornou-se essencial, dado que apenas por meio da disposição na cronologia se conseguiria ter acesso às várias actividades e à continuidade de cada qual, aos ritmos de programação ao longo dos anos e ao longo das estações, ao horário das actividades e à sua cadência na semana. Procurar-se-á, de seguida, dar conta do trabalho de pesquisa realizado.

Procedeu-se¹³, por um lado, a uma pesquisa no arquivo do Serviço ACARTE que, à data do início da investigação, se encontrava parcialmente no Centro de Arte Moderna, no gabinete da sua Ex-Directora de Produção, Emília Rosa, onde estavam depositados os programas e os dossiers de imprensa; e a outra parte nos Serviços de Arquivo da própria Fundação, adjacentes à Biblioteca de Arte, onde se encontravam alguns dossiers de produção e correspondência¹⁴. Procedeu-se, por outro lado, a uma série de recolhas de testemunhos orais onde em causa estava uma tentativa de ouvir quem, de diferentes formas, acompanhou este Serviço:

- a) De dentro: produtores, técnicos e programadores.
- b) Enquanto artistas: que pelo ACARTE passaram, ou dele reclamam influências estéticas e de aprendizagem.
- c) Enquanto críticos, teóricos ou (futuros) decisores: que lhe atribuem importância no âmbito da cultura em Portugal.

Cedo esta divisão linear entre documentos e memória se revelou incompleta, sendo necessário, na prática, cruzar as duas. Regressando várias vezes ao arquivo para compreender melhor aspectos cuja importância não se tinha pressentido, complementando consultas parcelares com entrevistas específicas. Assim mudando ambos – a consulta do arquivo e as entrevistas – o rumo ao processo de investigação, que assim foi crescendo entrecruzado, à

¹³ Esta pesquisa teve início após autorização da Presidência da Fundação Calouste Gulbenkian, em 2007.

¹⁴ Neste momento os documentos estão a ser transferidos para o Arquivo Gulbenkian, onde estão a ser finalmente catalogados.

medida que a actividade do Serviço ACARTE se ia desenhando com mais clareza nas suas razões de ser e de acontecer.

Proceda-se, porém, a um olhar retrospectivo sobre a forma como tudo aconteceu, visitando com isto vários portos a que se foi chegando – e de onde se voltou a partir.

Importante será ter em conta que os períodos de consulta de documentos e de realização de entrevistas de que aqui se dá conta foram entrecortados com três longas estadias (de quatro, sete e nove meses entre 2009 e 2012, respectivamente) no Departamento de Performance Studies da Tisch School of The Arts da New York University, sob tutoria de André Lepecki.

1.2.1 O aparecimento do objecto de estudo

O ACARTE, enquanto objecto de estudo, foi mais um local de chegada do que um ponto de partida: foi por via de uma leitura do Estado da Arte no que diz respeito à historiografia sobre teatro, a dança e a arte da performance em Portugal, agrupadas provisoriamente sob a designação de “artes do corpo” (Pinto Ribeiro 1997), à luz de ideias como a não separação de géneros (teatro/dança/*performance art*) e a não divisão em nacional/internacional, que a sua figura se desenhou como fundamental. E – muito importante – no início procurava-se essa importância *apenas* no que às “artes do corpo” dizia respeito, não tencionando tratar-se neste estudo os restantes campos de programação do Serviço a que se atribuiu então menos importância, o que mais tarde, como se verá, se reformulou, voltando-se atrás e consultando-se o todo da programação do Serviço, abordando-o então como um todo.

Posteriormente tornou-se evidente também que o próprio quadro conceptual que se utilizou a início – a noção de “artes do corpo” – havia sido formulada pelo então crítico e professor universitário António Pinto Ribeiro na altura em que trabalhava no ACARTE, onde chegou mesmo a organizar o colóquio *A Crítica e as Artes do Corpo*, no âmbito dos Encontros ACARTE 1989.

Assim, muito embora se tivesse memória de iniciativas como os Encontros ACARTE de finais já da década de 1990, desconhecia-se a acção do ACARTE na década de 1980¹⁵. Neste sentido, o percurso que aqui se descreve é ele próprio devedor deste desconhecimento, que de certa forma se procura também indagar, um pouco como se a acção destes anos do ACARTE estivesse presente, à data, como ausência. Para além de que, à época – e não há assim tantos anos –, a historiografia sobre a década de 1980 era ainda muito incipiente, sendo o seu estudo raramente levado a cabo nos departamentos de História: nada comparável a hoje em dia, em que começa a ser fonte de interesse académico e museológico.

Ou seja, o percurso que ao longo das próximas páginas se descreve corresponde, de certa forma, aos moldes em que se deu a descoberta do que foi a acção ACARTE. O que porventura não aconteceria, caso, como se disse, esta acção tivesse sido entrevista a partir de outro ponto de vista: caso se pertencesse a outra geração, caso o ACARTE fosse já alvo de estudos e sistematizações teóricas aprofundadas, ou caso os seus programas, dossiers de imprensa, fotografias e gravações se encontrassem porventura já disponíveis na Biblioteca de Arte da Gulbenkian.

E se a início se estendeu a investigação ao período 1984 – 1994, até Lisboa ser Capital Europeia da Cultura, abarcando as direcções de Madalena Perdigão e José Sasportes, após uma minuciosa passagem pelos programas e dossiers de imprensa desta primeira década de actividade do Serviço, depois já de dois anos de trabalho, decidiu reduzir-se o âmbito da investigação à Direcção de Madalena Perdigão, entre 1984 e 1989. Ou seja, tratou-se novamente de uma decisão resultante de um ponto de chegada e não ponto de partida.

1.2.2 Emília Rosa, Julho de 2009 a Março 2010

Tendo-se decidido que a investigação teria o Serviço ACARTE como objecto de estudo, procedeu-se a uma primeira apreciação do tipo de documentos existente no seu arquivo, à data ainda no CAM no gabinete de Emília Rosa sua Ex-Directora de Produção. Esta apreciação, conduzida pela sua mão, permitiu entrever um repositório constituído por programas, brochuras e edições do Serviço ACARTE, cartazes, recortes de imprensa, fotografias de cena e (por vezes) fotografias de ensaio, gravações áudio e gravações vídeo. A

¹⁵ Quiçá devido a um olhar vindo mais “do mundo do teatro” que “do mundo da dança”, onde o ACARTE se erigiu como memória fundamental, se não mesmo como mito fundador (Becker 2010).

tudo isto acrescentavam-se ainda materiais dispersos, como cassetes de vídeo utilizadas em mostras temáticas, ou registos de espectáculos enviados por companhias e festivais para eventual selecção.

Não estando estes documentos, à data, completamente organizados e reunidos por ano ou por género artístico, combinou-se com Emília Rosa que se faria uma série de dez visitas ao seu gabinete, uma por cada ano, ao ritmo de uma visita por mês (para dar tempo a Emília Rosa para organizar o material). Assim seria possível ter uma noção do que foi a programação do ACARTE entre 1984 a 1994, consultando, para começar, os programas e complementando-os com o arquivo fotográfico.

Esta rotina de consulta dos materiais na mesa redonda do seu gabinete, na cave do CAM, e as conversas que então se proporcionavam, acabaram por dar lugar a uma série de dez gravações áudio, uma por ano de actividade do Serviço. Nelas, Emília Rosa, à medida que as fotografias e os programas iam aparecendo, por meio daquilo a que se chama fot-eliciação, narrava os eventos e as iniciativas, juntando-lhes pequenos episódios tanto sobre a produção dos eventos como sobre os seus intervenientes, os espectáculos, ou a sua recepção.

Assim, pela mão de Emília Rosa e ao longo de vários meses, à velocidade de um ano de programação por mês, os nomes dos espectáculos e dos eventos tornaram-se familiares, lendo-se nos programas quem foram os seus protagonistas e ouvindo-se episódios sobre a sua presença em Lisboa. Em suma, a programação do ACARTE entre 1984 e 1994 começava a desenhar-se no que foi. Houve, por esta altura, um “habitar” da Fundação Calouste Gulbenkian por via do qual espaços, pessoas e “dinâmicas” da casa se tornaram mais familiares. Para todos os efeitos, tratava-se do primeiro estudo sistemático sobre este Serviço e os funcionários da Fundação tinham histórias a partilhar, para além de que todos os meses, à medida que se iam visitando novos anos de programação do Serviço, apareciam mais sugestões de pessoas a entrevistar.

1.2.3 Orlando Worm

Será por esta altura que se entrevistará Orlando Worm, à época já gravemente doente, naquela que haveria de ser uma das primeiras recolhas de testemunhos orais realizadas – esta em cinco longas sessões – e que, como veremos, constituiu o seu primeiro *spin-off* ou

material colateral. Veja-se a esse respeito o prefácio da sua História de Vida Profissional, publicada posteriormente na revista *Sinais de Cena* (Bigotte Vieira 2010, 65).

Orlando Worm, com mais de 50 anos de actividade e um percurso que acompanha a história das artes performativas em Portugal, é uma referência incontornável na iluminação de cena. A sua vida, como, aliás, por influências suas (mas não só) também a de parte da sua família, conflui, cruza-se, e tece curiosas relações com as artes performativas em Portugal. Tendo sido durante muitos anos Técnico Chefe da Fundação Calouste Gulbenkian – responsável pela iluminação de muitos dos espectáculos do Ballet Gulbenkian – foi posteriormente Director Técnico do Teatro Nacional de S. Carlos, do Centro Cultural de Belém, do Teatro Camões, e é actualmente Director Técnico da Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo.

Ao ouvirmos o Orlando falar – e que grande contador de histórias é! – passa-nos diante dos olhos meio século de espectáculos em Portugal, numa perspectiva tanto mais interessante quanto invulgar por não corresponder à tradicional história dos espectáculos, dos teatros, dos actores ou das encenações, mas ao as atravessar a todas. São graciosas historietas, peripécias e episódios que nos dão a ver tanto o pano de fundo da sua poética de iluminador que se desenha, como as condições técnicas e estéticas em que o faz – a evolução da cena em Portugal nos últimos 50 anos.

E escutá-lo tem a ver com continuar. É de “transmissão” que se trata, transmissão “da história” por transmissão “de histórias”, transmissão de práticas por ensino da experiência, transmissão de “truques” e de modos de fazer. É que o Orlando é um mestre dos que ensinam aos outros “em moldes de oficina”, a ele se deve toda uma geração de técnicos e desenhadores de luz em Portugal.

Assim, o que começou com uma conversa a propósito do ACARTE, onde Orlando Worm, como funcionário da Fundação também trabalhou, acabou por estender o seu âmbito às transformações da cena em Portugal vistas por intermédio quer dos auditórios e espaços de apresentação, onde trabalhou e que ajudou a equipar, quer dos avanços técnicos na iluminação e maquinaria de cena, quer da própria iluminação de cena e na poética dos espectáculos.

1.2.4 Sala dos reservados, Julho – Setembro 2010

Entre Julho e Setembro de 2010, desta feita não já no gabinete de Emília Rosa, mas na Biblioteca de Arte e na sua Sala dos Reservados, para onde a Ex-Directora de Produção do Serviço semanalmente enviava informação ordenada e actualizada, levou-se então a cabo a consulta sistemática e aprofundada dos programas e, pela primeira vez, dos dossiers de imprensa relativos ainda ao período 1984-1994. Não foram, desta vez, visualizadas fotografias.

Tendo em vista um regresso ao Departamento de Performance Studies da NYU em Setembro desse mesmo ano, optou-se por digitalizar parte considerável dos programas (sobretudo as capas e os textos dos organizadores dos eventos), fotocopiando excertos de

imprensa considerados relevantes. Trabalhou-se novamente por ordem cronológica, procurando “visitar” um ano de programação por semana. Uma pesquisa deste género fez aparecer nexos, ritmos de programação, sequências de actividades. Foi ao longo desta fase da investigação que se foi fazendo mais clara tanto a ideia de tratar o conjunto da actividade do Serviço - e não só as “artes do corpo” que, aliás, como também se verá, se tornavam cada vez mais difíceis de destringir do restante da programação –, quanto de reduzir o âmbito da investigação ao período em que Madalena Perdigão é Directora do ACARTE.

1.2.5 A Direcção de Madalena Perdigão, Janeiro 2011

Já com um *backup* dos programas e dossiers de imprensa relativos à actividade do ACARTE entre 1984 e 1994, que se podia analisar com calma, de volta ao Departamento de Performance Studies da New York University em Janeiro de 2011, tornou-se claro que seria imperativo circunscrever o âmbito da investigação ao período inicial do ACARTE: a direcção de Madalena Perdigão, entre 1984 e 1989.

Como foi dito, esta decisão prendeu-se com o facto de não ser nossa intenção proceder a um estudo comparativo entre duas Direcções do Serviço, mas também com a certeza de que para se proceder a uma abordagem que tratasse a sua acção como um todo, seria essencial proceder a uma ordenação minuciosa dos eventos e iniciativas instituídos pela primeira Direcção, coisa apenas possível se o âmbito da pesquisa se reduzisse. Chegou-se igualmente à conclusão de que é nestes primeiros anos que as bases do Serviço são lançadas, e de que um seu estudo pormenorizado permitiria entrever tendências e mesmo eventos futuros que no final da década de oitenta se perfilam já no horizonte. Eventos como a Europália 1991 ou a Lisboa, Capital da Cultura 1994, que acabarão por reconfigurar o próprio papel do ACARTE no panorama da cidade de Lisboa e do país.

Esta decisão foi igualmente informada pela consulta sequencial dos documentos do arquivo do ACARTE onde, por exemplo no que diz respeito à dança contemporânea, se vê que neste espaço de tempo não apenas novas práticas, como a dança contemporânea, se tornaram mais frequentes no país, como estas foram acompanhadas por um novo tipo de crítica.

A esse respeito são sintomáticos dois debates organizados em 1989, a poucos meses de Madalena Perdigão falecer. *Operações do Gosto*, em Junho de 1989, é organizado pelo

sociólogo e agente cultural Orlando Garcia, onde é discutido a participação que algumas instituições portuguesas, entre elas o ACARTE, tiveram numa eventual alteração do “gosto” dos portugueses – “portugueses” esses que não só interessaria inquirir quem eram, como entender enquanto grupo predisposto para receber a acção destas instituições. E o encontro *A Crítica e as Artes do Corpo*, organizado por António Pinto Ribeiro, à época trabalhador do ACARTE no âmbito dos Encontros ACARTE 89, onde se problematiza a emergência de um novo tipo de artes – as *Artes do Corpo* – e a necessidade de novos especialistas para as darem a ver.

Assim, pode dizer-se haver já, em 1989, não apenas um sólido lastro da actividade deste Serviço, como uma série de mudanças palpáveis que porventura se hão-de constituir enquanto temas e *modus operandi* para os anos seguintes, merecendo por isso *em si* redobrada atenção.

1.2.6 O Aleph, Maio-Setembro 2011

De volta a Portugal, já com um maior conhecimento das iniciativas e eventos programados pelo ACARTE neste período, procedeu-se então a uma série sistemática de entrevistas de História Oral.

Estas, cerca de 30, não correspondiam já à divisão avançada inicialmente entre a) artistas, b) trabalhadores e funcionários da Gulbenkian e c) críticos, teóricos ou (futuros) decisores. Agora, estruturavam-se em torno do que – provisoriamente e tendo em vista os nexos e as sequências de programação antevistas – se entendeu como sendo as possíveis “linhas de programação” do Serviço, por área, durante este intervalo de tempo.

Assim, de acordo com esta categorização imperfeita (como imperfeitas serão, como veremos, quaisquer categorizações que procurem uma separação estanque) poder-se-iam traçar percursos pela programação que se entreveria em “linhas”, um pouco à semelhança do que se gostaria que fosse possível ao pesquisar por área no interface digital construído: Linha da Educação pela Arte e Centro de Arte Infantil; Linha do Teatro; Linha da Dança; Linha do Cinema de Animação; Linha do Teatro de Marionetas; Linha dos Colóquios; Linha do Jornal Falado de Actualidade Literária; Linhas da Música: Linha do Jazz em Agosto; Linha dos Concertos à Hora do Almoço; Linha da Música Experimental; Linha do Teatro Musical, Linha da Festa Europeia da Música e comemorações várias; ou ainda dividir de acordo com a

pertença a ciclos temáticos onde, por via de um tema, se agregava uma multiplicidade de eventos.

Foi de acordo com estas categorias provisórias que se escolheram as pessoas a entrevistar, pessoas cujos nomes apareciam como essenciais, quer por se repetirem ao longo de programas e documentos, quer porque em conversa, por via do assim chamado efeito “bola de neve”, através do qual uma pessoa sugere a seguinte, que sugere a seguinte, e assim por diante, iam aparecendo. Assim:

- procurando uma compreensão alargada da acção de Madalena Perdigão no âmbito da Cultura e da Educação em Portugal entrevistou-se a Directora do Centro de Arte Infantil (CAI), Natália Pais, que nos sugeriu entrevistarmos o Dr. Arquimedes da Silva Santos, colega de Madalena Perdigão na Gulbenkian desde os seus tempos de Directora do Serviço de Música;

- sobre a acção do ACARTE no âmbito da Dança Contemporânea e do Teatro-Dança foram entrevistados Gil Mendo, António Pinto Ribeiro, António Augusto Barros, Vera Mantero, João Fiadeiro, Margarida Bettencourt, Maria de Assis e Mark Deputter;

- sobre a relação entre o ACARTE e a recém-criada rede *Informal European Theatre Meeting*, inquirindo sobre o seu lugar no panorama europeu da dança contemporânea procurou-se falar com Georges Brugmans, Hilde Teuchies, Wim Vandekeybus e Joseph Nadj;

- sobre as Bandas de Música no Anfiteatro conversou-se com o músico Paulo Brandão;

- sobre os Cursos de Cinema de Animação falámos com José Pedro Cavalheiro (ZEPE);

- para entender o funcionamento do ACARTE visto pelos seus trabalhadores conversou-se com Emília Rosa, Orlando Worm e com Paulo Brandão;

- sobre a Arte da Performance no ACARTE procurou-se Fernando Aguiar;

- sobre música experimental, Carlos Zíngaro, e sobre jazz, Rui Neves;

- para entender a acção do Serviço no âmbito do teatro em Portugal entrevistou-se Eugénia Vasques, Luís Francisco Rebello, Jorge Silva Melo, Tiago Porteiro e José Oliveira Barata;

- a propósito da acção do Serviço por esses anos marcou-se encontro igualmente com Orlando Garcia e João Pinharanda, em cuja entrevista apareceu a tão inspirada quanto central imagem do *Aleph*.

Optou-se por, à medida que tal se foi mostrando necessário, ir inserindo excertos destas entrevistas. A várias delas poderia porventura acontecer aquilo que sucedeu já à “história de vida profissional” de Orlando Worm e à entrevista realizada a Arquimedes da Silva Santos, ambas alvo de publicação em revistas da especialidade.

É que, de facto, e como se terá oportunidade de ver, várias são as histórias e os âmbitos temáticos que se cruzam e desembocam no ACARTE entre 1984-1989. Pelo que frequentemente estas entrevistas, no seu modo minucioso de as (e os) narrar, acabaram por ter interesse *em si*, no que acrescentam ou explicam sobre cada uma das áreas particulares sobre as quais versaram. Neste sentido, o projeto de [Timeline Digital ACARTE 1984-1989](#) seria acompanhado por um outro projecto paralelo de que constariam as recolhas orais realizadas e a sua devida apreciação crítica, aqui presente esporadicamente, apenas, por via dos referidos excertos.

Uma outra abordagem mais sistemática, e aqui também apenas pontualmente presente, seria ainda igualmente viável: a da análise dos modos de atribuir valor e significado à acção dos anos iniciais do ACARTE e da discussão das imagens que se lhe associam hoje em dia, muitas vezes por comparação com (e com o ímpeto de agir no) momento actual em termos de políticas culturais. Um tratamento deste género teria de ter em conta que este Serviço se manteve em funcionamento regular até 2003, sendo sensível ao carácter a-cronológico da memória, tendo em conta saltos temporais, repetições, omissões, erros, compressões da cronologia, e entendendo-os como significativos. Ao longo dos capítulos que seguem, e mediante exemplos concretos, estas questões tornar-se-ão, espera-se, mais claras, sendo possível depois discuti-las em concreto, explicando-se as opções epistemológicas e metodológicas que lhes deram origem.

Tendo uma série de documentos de produção sido referenciados em entrevista, tais como as cartas que, como se terá ocasião de ver, Madalena Perdigão enviou no início de 1985 a várias instituições europeias declarando o interesse do ACARTE em apresentar em Portugal novas tendências em dança contemporânea, trabalhou-se em estreita articulação com Emília Rosa, pedindo pontualmente acesso a documentos de produção, cartas, gravações de vídeos e de colóquios. No entanto, é de notar que o arquivo de produção do ACARTE apenas foi

consultado pontualmente, continuando a sua consulta integral (incluindo orçamentos) por fazer – o que corresponderia a uma abordagem outra (necessária e complementar) da que a que aqui se propõe.

1.2.7 Narrar a cronologia e importância das imagens, 2012-2013

A partir de 2011 começou a afigurar-se como essencial encontrar-se uma forma de dar conta da actividade regular do ACARTE entre 1984 e 1989. Tendo isto em vista, chegou mesmo a narrar-se por escrito o ano de 1984 (cuja programação começa em Junho, dado o Serviço ter sido inaugurado em Maio), usando para tal excertos de programas e da imprensa unificados por narrativas introdutórias. Esta solução, porém, não se revelou razoável. Não só meio ano, apenas, de programação perfazia já 30 páginas de texto corrido, como esse texto não conseguia, em nossa opinião, dar a ver o Serviço tal como ele se afigurava. É desta altura a procura de formas outras de narrar a actividade do Serviço, tais como infografias e cartografias por actividade e/ou ano.

A este período corresponde igualmente o ímpeto de um regresso ao gabinete de Emília Rosa para nova visualização do arquivo fotográfico do ACARTE de onde, evento a evento e novamente por ordem cronológica, se seleccionaram fotografias, solicitando a sua digitalização.

Tratou-se então, com este gesto, de atribuir importância ao ACARTE enquanto parte integrante de um momento cultural em que, mais do que apenas a palavra, a imagem, o movimento, e as sensações se constituem como forma essencial de produzir conhecimento sobre (que é também experiência do) mundo: um momento de afirmação em Portugal de uma cultura áudio-visual que alterará as próprias coordenadas de produção de sentido – e com elas, por vezes, os sentidos dessa produção. A este respeito pense-se por exemplo na dança/teatro, no teatro de imagens ou no teatro musical mas também do cinema de animação, assegurando-se como central a uma partilha deste momento e desta(s) experiência(s) a reprodutibilidade dessas imagens.

Assim, não apenas haveria que ter em conta o grafismo apelativo dos cartazes e programas, cujas estéticas arrojadas haveriam de acompanhar e marcar a actividade do Serviço, como as fotografias dos espectáculos e eventos, muitos deles não baseados no texto.

1.2.8 O Arquivo Como Gesto: um interface digital, ZhdK Zurique, 2013

Foi no decorrer de um workshop sobre arquivo e memória dado na transdisciplinar escola de artes ZhdK de Zurique, em parceria com o artista plástico Pedro Lagoa e a curadora e artista Sandra Lang, que a ideia da construção de interface digital se começou a delinear. Na sua origem estavam uma série de trabalhos artísticos onde a ordenação de elementos distintos se constituía como essencial, bem como alguns websites de artistas onde a designer gráfica Christina Schmid, participante no workshop, recentemente trabalhara – sendo da discussão dessas experiências, em confronto com a bibliografia sugerida que apareceu a ideia de fazer um interface digital para a actividade do ACARTE entre 1984-1989.

1.2.9 Primeiro protótipo de Timeline Digital ACARTE 1984-1989

Escolhida a hipótese de construção de um interface digital tratava-se agora de equacionar a sua materialização. Para tal, uma vez esboçados os índices e categorias que interessaria indexar e *como* (por exemplo, optando por os organizar em iniciativas e eventos que se disporião primariamente por ordem cronológica ao longo de uma linha; contendo depois cada qual, no seu interior, espaço onde dispor fotografias, programas, textos dos curadores, programadores e encenadores, e excertos de imprensa), contou-se com a programadora Isabel Brison que se dispôs a averiguar uma forma de levar a cabo semelhante desígnio, e com a designer Ana Teresa Ascensão, cuja investigação de Doutoramento consistia, justamente, na construção de arquitecturas de acesso para arquivos digitais.

Em Setembro de 2013 estava pela primeira vez operacional e *online* o que viria a ser a estrutura de programação da Timeline Digital ACARTE 1984-1989. No entanto não apenas – como acontece em todos os *websites* criados de raiz – havia ainda uma série de verificações a ter em conta (reforço das funcionalidades, aspecto gráfico, problemas de pesquisa), como uma parte do material a inserir, sobretudo os anos de 1988 e 1989 (que têm muitas actividades e muitos registos), não se encontrava ainda digitalizado e tratado. É de notar que se optou por utilizar neste projecto as digitalizações de programas e brochuras levadas a cabo por Emília Rosa dado que estas não apenas contemplam a totalidade da edição (enquanto as nossas diziam respeito apenas à capa e às primeiras páginas) como têm uma qualidade muito superior.

1.2.10 O museu e a internet como espaços heterotópicos

O convite da professora Fátima Sá para apresentar uma sessão do seminário de *Novas Abordagens em Historiografia*, onde se teve de explicar a uma turma de alunos de Mestrado e Doutoramento em História Moderna e Contemporânea no ISCTE os propósitos desta investigação, fez com que se experimentasse utilizar a imagem do *Aleph*, aparecida na entrevista a João Pinharanda. Como então se vislumbrou com os alunos, a imagem do *Aleph* parecia, pois, funcionar como forma de condensar uma série de problemáticas implícitas neste tipo de proposta, coisa que posteriormente se procurou imperfeitamente desenvolver num artigo escrito para a revista *Ler História* 67 – Transformações Culturais no Pós 25 de Abril de 1974¹⁶.

1.2.11 O Interface Digital

Em Setembro de 2014, por via de um trabalho de inserção de dados que contou com a biblioteconomista Diana Marques (como editora de imagem) e Ana Bigotte Vieira (como editora de texto) considerou-se terminada a primeira fase de construção desta ferramenta digital, compreendendo a inserção da totalidade das iniciativas e eventos programados pelo ACARTE entre 1984 e 1989 de que se tem conhecimento, embora a alguns faltem ainda programas e/ou fotografias.

No entanto, mais do que completa, a timeline que aqui se apresenta encontra-se em processo. Não apenas faltaria cruzar os seus dados com o resto do arquivo ACARTE, que começa agora a ser catalogado pelos Serviços de Biblioteca e Arquivo da Fundação, como seria necessário dispor de meios informáticos e logísticos para terminar a tarefa. Ou seja, exportando integralmente o *website* para uma plataforma programada de raiz para este fim, plataforma esta que poderia, ao invés de conter uma única timeline, permitir o desenho de várias, cruzadas, dispostas rizomaticamente por ano, por ano e por género, por palavra-chave, por artista, por influência, por cruzamento temático, etc. Tal visualização ainda é impossível. Seria igualmente necessário proceder a um trabalho de confronto das citações retiradas dos dossiers de imprensa, onde muitas vezes se encontram recortes de imprensa não identificados, com os arquivos da Hemeroteca, bem como inserir evento a evento, e fotografia a fotografia,

¹⁶ Ver a este respeito: (Bigotte Vieira 2014-a).

os créditos das imagens e as fichas técnicas e de produção de cada evento e de cada iniciativa. Igualmente imperativo seria proceder a uma revisão geral das categorias de pesquisa, estabelecendo categorias e etiquetas de modo mais firme (por ano, por país, por artista, por influência...), o que é igualmente impossível com as actuais ferramentas.

Esta é, portanto, uma proposta com duas partes: por um lado, uma Timeline Digital, onde se encadeou sequencialmente, por ordem cronológica, a actividade do ACARTE entre 1984 e 1989, disponibilizando o acesso aos programas, fotografias e excertos de imprensa e possibilitando, em paralelo, uma busca tanto quer hipertexto quer localizada por género, artista, data e palavras-chave; e, por outro, um texto de dissertação que tem como ponto de partida uma imagem – a de um *Aleph* –, vinda à luz em entrevista e assumindo com isso que a memória irrompe a cronologia sequencial (Siegfried Kracauer *apud* Chaudhuri 2010).. Atente-se, porém nos modos como a própria imagem prefigurada do *Aleph* se relaciona com cada uma destas partes, dando a ver a sua interconexão.

1.2.12 A internet enquanto *Aleph*

Muitos vêm em Borges¹⁷, particularmente em obras como *O Aleph*, *O jardim dos caminhos que se bifurcam*, *A Biblioteca de Babel*, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* ou *Funes, o Memorioso* um prefigurador da internet 2.0¹⁸, onde os utilizadores podem interagir uns com os outros, gerando novos conteúdos.

Borges, que no final da sua vida, já cego, haveria de ser nomeado Director da Biblioteca Nacional da Argentina¹⁹, contar-se-ia então entre aqueles que teriam prefigurado

¹⁷ Veja-se a este respeito o artigo de Cohen (2008).

¹⁸ Em relação à internet 2.0 pode ler-se “Web 2.0 describes World Wide Web sites that use technology beyond the static pages of earlier Web sites. The term was coined in 1999 by Darcy Di Nucci and was popularized by Tim O'Reilly at the O'Reilly Media Web 2.0 conference in late 2004. Although Web 2.0 suggests a new version of the World Wide Web, it does not refer to an update to any technical specification, but rather to cumulative changes in the way Web pages are made and used. A Web 2.0 site may allow users to interact and collaborate with each other in a social media dialogue as creators of user-generated content in a virtual community, in contrast to Web sites where people are limited to the passive viewing of content. Examples of Web 2.0 include social networking sites, blogs, wikis, folksonomies, video sharing sites, hosted services, Web applications, and mashups. (S.N. S.D.-a).

¹⁹ Condição que glosa no “Poema de Los Dones” onde escreve “*Nadie rebaje a lágrima o reproche /esta declaración de la maestría /de Dios, que con magnífica ironía / me dio a la vez los libros y la noche*”. (Borges 1960).

um mundo em rede, e com isso a internet, onde a visualidade é condição fundamental de acesso.

Os argumentos, ou melhor, as imagens Borgianas que os que assim sustentam invocam são luminosas: da *world wide web* como um ponto que reuniria em si simultaneamente todos os tempos e todos os espaços, permitindo num simples *clic* atravessar distâncias geográficas imensas, passando de um servidor a outro a quilómetros de distância (*O Aleph*); à *Tlön* inventada por um sujeito plural e construída pelo esforço de muitos a fazer lembrar plataformas como a *wikipedia* ou algumas redes sociais (*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*), ao armazenamento infinito da memória de um mundo que, permanentemente registado em dispositivos ininterruptamente conectados, existe duplamente enquanto acontecimento e objecto de memória (*Funes*); à Biblioteca Infinita onde todos os livros, em todas as línguas, se encontram (*A Biblioteca de Babel*); aos labirínticos jardins onde os espaços se desmultiplicam (*O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam*).

A esta luz, o projecto de construção de uma Timeline Digital ACARTE 1984-1989 ganha novos contornos, interessando pensar tanto os modos em que o media da sua construção, a internet, opera, como os modos em que faz operar.

Fruto da disseminação de ferramentas de reprodução (como os *scanners* ou os gravadores áudio), e de *software* (é uma combinação de *wordpress* com uma *Timeline JS*), é à luz de propostas como o arquivo de obras da vanguarda *ubuweb.com*, o site de poesia experimental *Po.EX* ou, em menor medida, o repositório de artes performativas www.artsarchives.org²⁰ e o impacto que projectos semelhantes tiveram no fazer artístico, que um projecto deste género deve ser compreendido. A sua construção partilharia 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 em que – com a excepção do Centro de Documentação do Fórum Dança e de escassas bibliotecas onde é possível aceder aos registos vídeo de performances que tiveram lugar em Portugal – a pouco ou nada da história recente das artes performativas no país era possível aceder organizadamente, disponibilizar o acesso às obras, programas, fotografias e (eventualmente) vídeos do ACARTE aparecia como uma proposta

²⁰ Com cujo fundador, Peter Hulton, se teve oportunidade de fazer um seminário de uma semana sobre documentação e arquivos em artes performativas, em 2006 no cem - centro em movimento, Lisboa. Infelizmente, porém, o seu projecto funciona mediante subscrição, o que nos impossibilitou de aceder em continuidade ao seu arquivo (e não apenas durante o seminário), usando-o como ferramenta.

não apenas essencial mas como um gesto radical de construção daquilo a que doravante se chamará uma *ferramenta do comum*. Tratar-se-ia, então, 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.

Não podendo, por agora, o projecto ACARTE TIMELINE 1984-1989 estar livremente disponível na internet por razões de direitos de autor que se prendem com o facto de o seu espólio provir da actividade de uma fundação privada, comparemo-lo ainda assim com o arquivo digital ubuweb.com, de modo a entrever diferenças óbvias mas também semelhanças, entendendo-os a ambos, quiçá, no âmbito das teorizações recentes sobre “Arquivos Radicais”.

Fundado por Kenneth Goldsmith em 1996, o site ubuweb.com começou por consistir na digitalização e colocação *on-line* da colecção de livros e revistas de poesia visual do próprio Goldsmith. Esta, feita sem que para tal fosse pedida autorização aos respectivos autores, correspondia à vontade de re-colocar gratuitamente em circulação obras que já não se encontravam disponíveis ou que eram de difícil acesso (...) Constituindo-se como um “interminável processo em construção” em que as pessoas diariamente enviam conteúdos, este website – hoje um dos mais consultados e pedagógicos depósitos das experiências de vanguarda, (...) – reclama-se como sendo agente de uma “economia da dádiva” (...). Em ubu.com encontra-se de tudo, desde manifestos e poemas digitalizados a desconhecidas raridades das vanguardas – categoria que, de acordo com o fundador de UbuWeb, se encontra em colapso, o que permite uma criação – fácil e fértil – de novas relações entre “alta” e “baixa” cultura, “público” e “privado” e o carácter de “espaço na iminência de colapso” que ubuweb prefigura para as categorias tradicionais (Bigotte Vieira 2008).

Não se tratando obviamente de um “fruto de uma economia da dádiva” (se bem que haja muito de dádiva no empenho com que Emília Rosa levou a cabo o seu projecto de digitalização dos programas do ACARTE), a Timeline ACARTE 1984-1989 encontra-se, como vimos, igualmente inacabada. Fruto, essa sim, de uma economia da dádiva é outra das fontes de alento deste trabalho: a página de facebook [Memorial Ballet Gulbenkian](#) onde, após a extinção repentina desta Companhia, um sujeito plural constituído por ex-bailarinos, funcionários e público se juntou de modo a disponibilizar vídeos e fotografias do Ballet Gulbenkian, contribuindo para que a sua memória ecoe. Tratava-se também ali – e mesmo que em tons mais nostálgicos – de tornar acessível, de compreender de onde vimos, e de não deixar perecer filiações dramáticas e coreográficas, continuando a transmissão de repertórios de dança e explicando influências, tão fundamentais em dança.

1.2.13 Arquivos Radicais

Entendem-se por “arquivos radicais” – cuja construção e difusão, indissociável da disseminação da internet 2.0, é uma prática cada vez mais recorrente, tão recorrente que está a

dar azo à emergência de um campo de estudos – “arquivos de políticas e práticas considerados radicais; arquivos que na sua forma ou na sua função se podem considerar radicais; momentos ou contextos em que o gesto arquivístico se torna, *em si*, um acto radical, bem como as considerações relativas a como podem os arquivos agir no presente simultaneamente enquanto documentos do passado e apontamentos para o futuro”²¹.

Sob esta designação unificar-se-iam assim uma série de gestos associados a práticas arquivísticas por via das quais se constituiriam então uma espécie de contra-arquivos ou de arquivos *menores* (para se usar uma terminologia Deleuziana) que interessaria depois relacionar com as formas performativas de transmissão, nas quais se poderiam, quiçá, incluir os Museus experimentais, com as suas montagens de elementos heterogéneos, de que dá conta Noémie Solomon (2012).

Mas por que razão se poderia considerar a Timeline ACARTE 1984-1989 um “Arquivo Radical”, dado que não apenas a disposição dos eventos que propõe segue uma cronologia clássica linear, como o seu espólio provém de uma instituição privada?

Tomando de empréstimo as definições acima enunciadas, o gesto de criação de um arquivo prendeu-se muito directamente com a sua *inexistência*. Como se, à semelhança dos cartazes que Ana Hatherly recolhe nas ruas de Lisboa em 1977, de que adiante se dará conta, a acção do ACARTE 1984-1989, aos olhos de 2009 e da extinção recente do ACARTE (2003), do Ballet Gulbenkian (2005) e do Serviço de Belas Artes, e mais tarde do Ministério da Cultura, tivesse sido também ela fruto de uma *descolagem* que a retiraria do presente, nele se evidenciando apenas pelos seus ecos. Em 2009, o ACARTE seria então, pois, uma presença ausente – estando presente enquanto ausência.

Por sua vez, a opção pela cronologia linear, a um mesmo tempo opção e fruto de uma limitação técnica, prender-se-ia com uma necessidade de iluminar – no tempo – a multiplicidade e diversidade de experiências condensadas em tão curto espaço de programação, permitindo igualmente entrever 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 acção. Com este gesto está em causa, como foi dito, uma visão do arquivo enquanto passível “de

²¹ In *Radical Archives*. 2015. “About”. Última Actualização em 2 Dezembro 2015. <http://www.radicalarchives.net/ra/>. Ver também Coats, Lauren. 2014. “Radical Archives CFP”. In *hastac.org* (2 de Dezembro). Última Actualização em 2 Dezembro 2015. <http://www.hastac.org/opportunities/radical-archives-cfp>.

agir no presente simultaneamente enquanto documentos do passado e apontamentos para o futuro”, abrindo possibilidades no que hoje somos a partir do que ontem fomos. Igualmente importante na opção por esta disposição cronológica foi a colocação *lado a lado* – como terá tido lugar, ao menos no tempo – de eventos hoje em dia tão díspares do ponto de vista cultural 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.

Como dissemos, interessava-nos a sua utilização como ferramenta de compreensão e de produção de mundo *hoje* – para os sujeitos de *hoje*, com as tecnologias de *hoje*. Porque, como chama a atenção o teórico da internet Quinn Norton, seria necessário levar a sério as alterações que a *world wide web* faz à nossa linguagem, à nossa percepção e ao nosso modo de agir e de criar mundos, sugerindo, no mesmo texto, a nomeação de Jorge Luís Borges para “Papa da internet”.²² O que traz de volta as prefigurações Borgianas da internet 2.0, neste caso o conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* onde Borges pergunta “Quem, singular ou plural, inventou *Tlön*?”, para logo descartar a ideia de um único inventor.

Mas se borgiano é, pode dizer-se, o quase-interminável e incessantemente incompleto projecto de construção da Timeline ACARTE Digital 1984-1989, dado que haveria sempre mais materiais e anos de actividades a carregar *online*, borgiana é também a sua navegação. Páginas de iniciativas, de eventos e de listas se sucedem, permitindo múltiplos caminhos e possibilitando paragens a cada vez outras, apresentando no seu conjunto uma cartografia onde temas e lugares são passíveis de ser, à vez ou em simultâneo, através da abertura coincidente de várias janelas, entrevistados por um utilizador que participa e escolhe.

1.2.14 Abordagens metodológicas: histórias cruzadas e objectos situados

Assim, se na *ferramenta do comum* Timeline ACARTE Digital 1984-1989, através da construção de um “arquivo radical”, se trata de possibilitar o acesso, o uso, e a construção de histórias múltiplas e paralelas, indo à raiz – abrindo filiações dramatúrgicas e influências

²² Dado que, “Falar do indivíduo online (‘networked self’) seria desapropriado uma vez que, por definição, quando se está online não se é apenas um indivíduo, mas sim uma entidade dispersa, identificada de forma múltipla, diferente a cada vez, às vezes receptor, às vezes transmissor, frequentemente ambos ao mesmo tempo. É-se um nódulo, como que uma memória perdida para os demais, tal como eles o são para nós. A soma do conhecimento humano, latente, perfaz os nossos impensados pensamentos e todas as suas palavras as nossas memórias, impossíveis de recordar. As nossas potencialidades diluem-se no oceano da imaginação humana e tudo isso está ali, acessível, a ser bebido.” (Norton, Quinn. 2013. “ACM Web Science talk, as written”. (4 de Maio). Acedido em 16 de Novembro de 2014. <http://www.quinnnorton.com/said/?p=721>).

artísticas a devires vários, e viabilizando em simultâneo uma melhor compreensão do presente, descerrando, quiçá, algumas das suas possibilidades –já na parte impressa da dissertação, trata-se, por sua vez, de dar conta de histórias com que nos cruzámos, onde razões vindas de diversos tempos e remontando a espaços vários se cruzam, confluem na actividade do ACARTE entre 1984 e 1989.

Em ambas as partes o carácter profícuo e generativo da acção do ACARTE se torna evidente, sendo possível entrever o modo como eventos geram mais eventos e iniciativas se sucedem, desmultiplicando-se as narrativas em episódios parcelares com protagonistas diversos, numa estrutura não necessariamente linear.

Tendo em conta, por um lado, o enfoque da programação do ACARTE no performativo, o interesse pelas formas artísticas experimentais multidisciplinares, e a preponderância da presença do corpo ao vivo nas suas iniciativas; e, por outro, a sua acção performativa enquanto “lugar” dos Anos 80, seguir-se-á uma abordagem fortemente devedora da interdisciplinaridade de campos como as Ciências da Comunicação, a Filosofia Contemporânea, a História Contemporânea, os Estudos Artísticos e os Estudos Inter-Artes, os Estudos Culturais e, sobretudo, dos Estudos de Performance²³, campo de estudos ele próprio

²³ Como se pode ler no sitio da plataforma de investigação baldio | estudos de performance (<https://baldiohabitado.wordpress.com>): “Os Estudos de Performance, Estudos Performativos ou Estudos sobre Performance (como também já foram chamados), depende da tradução de *Performance Studies* são um campo interdisciplinar de pesquisa que cruza as humanidades, as ciências sociais e a arte. Encontram-se entre o teatro, e a antropologia, os estudos de folclore e a sociologia, a história, a semiótica e a teoria crítica, os estudos de género e a psicanálise, a teoria da cultura popular e dos media, os estudos culturais, pós-coloniais e o pós-estruturalismo, os eventos performativos e o performativo dos eventos. Os Estudos de Performance procuram produzir as lentes para uma análise sustentada das práticas performativas e do performativo das práticas, debruçando-se sobre teatro, dança, arte da performance, rituais, dramas sociais e práticas incorporadas. Vendo as formas de expressão cultural como prática e como *episteme*, partem do princípio de que a experiência pode ser compreendida como um modo de saber, o que transporta consigo consequências metodológicas e políticas. Metodológicas na medida em que pensar o trabalho de campo como performance questiona a ideia da simples “recolha de dados” de um observador sobre um observado; políticas, porque situadas (não neutras), e porque atentas à forma (performativa) como se reproduzem, sustentam, subvertem, criticam, e naturalizam as ideias, os discursos e as práticas. Este campo apareceu nos Estados Unidos na década de Oitenta. O primeiro departamento de Estudos de Performance foi fundado na década de Oitenta na New York University, em Nova Iorque, e partiu de uma reformulação no departamento de Drama. Poucos anos depois, no seio da Escola de Comunicação da Universidade de Northwestern, em Chicago (vindo, portanto, de outra tradição) terá aparecido o que terá sido o segundo departamento nesta área. Hoje em dia os Estudos de Performance são um campo em ampla expansão estando a ser reinventados em línguas e latitudes diversas, um pouco por todo o mundo. De difícil tradução directa, o termo performance entrou na língua portuguesa, podendo já ser usado sem ter de se acusar o estrangeirismo, como nos dá conta o dicionário online da Porto Editora. Importa, porém, distinguir agora os Estudos de Performance, cuja explicação tentámos avançar acima, das Artes Performativas e da Arte da Performance.

Artes Performativas (*Performing Arts*) seria então o nome dado ao conjunto de artes (como a dança, o teatro, a música) que utilizam o corpo como *medium* e dependem da co-presença entre público e intérprete para a sua realização, ao passo que Arte da Performance (Performance Art) referir-se-ia a um género artístico com características específicas que se disseminaria a partir da segunda metade do séc XX.

emergente da tensão entre as experiências emancipatórias dos Anos 60 e as guerras culturais dos Anos 1980.

1.2.15 Porquê Estudos de Performance?

Vale a pena, a este respeito seguir alguns depoimentos em primeira mão, iniciando desta forma uma tradição dialógica e polifónica que acompanhará toda a dissertação, onde excertos de textos de géneros variados se cruzarão com pedaços de entrevistas, potenciando entendimentos e percepções polifónicas de um mesmo assunto. Quando os assuntos em questão necessitarem de ser abordados em maior profundidade dispor-se-ão na forma de “caixas”, podendo ser lidos separadamente, como acontece com a caixa que se disponibiliza no final deste capítulo, onde Richard Schechner, entrevistado por Ana Bigotte Vieira e Ricardo Seíça Salgado em 2009, coloca em contexto a Emergência dos Performance Studies.

Como se tem sublinhado recentemente²⁴, a história que Richard Schechner conta tem versões similares e ecos noutros pontos do globo, onde campos afins aos Estudos de Performance se poderiam dizer como estando, em tempos distintos, a emergir, interessando então perceber interligações entre estes desenvolvimentos nas diversas geografias da sua emergência.

Considerar-se-ão aqui algumas das ferramentas vindas deste campo como úteis, dado que permitem inquirir, à vez, o “is performance” – ou seja, potenciar a análise das variadas formas de produção de sentido e de afecto de eventos considerados performances *tout court*, como espectáculos de dança, de teatro ou de música, e questionar o “as performance” – ou seja, a capacidade de, fazendo incidir a lente dos estudos de performance sob determinado objecto, o analisar nas suas formas variadas de produção de sentido e de afecto *enquanto performance*.

A este respeito, partir-se-á do princípio de que nenhum objecto é em si próprio discreto, sendo pelo contrário construído, situado e, existindo em relação, contém sempre uma miríade de problemas de abordagem, específicos a determinado contexto e a determinada contingência. Neste sentido, tratando-se no presente caso de algo situado historicamente num

²⁴ Ver a este respeito, por exemplo Maaíke Bleeker ou Rebecca Schneider em: (Cutugno 2013-a); 2013-b). Ou ver ainda os seminários: (Jackson 2001; Conquergood 2002), bem como ainda a obra recente: (Harding e Rosenthal 2011).

passado recente, propor-se-ia aqui um tipo de historiografia mais pensado em termos de Estudos de Performance – dado que o seu objecto seria dado a construir à medida da sua descrição – do que uma História no sentido clássico, ideia que nos traz de volta à noção de arquivo em Foucault e à procura das condições de possibilidade de emergência de determinados discursos, temas, instituições.

Porém, como dá conta a especialista em Estudos de Performance Rebecca Schneider (Cutugno 2013-b), nesta abordagem do objecto histórico como situado e tendo em vista a proposta dos Estudos de Performance, estaria em acção um tipo de historiografia em que o corpo e os objectos se poderiam constituir, em si, enquanto arquivo. E que teria como uma das suas questões centrais o equacionar dos modos de enunciação de um passado que se dá a perceber como estando em falta, sendo pressentido através de ecos e gestos, e não apenas por via de documentos escritos.

Com o seu enfoque contextual, atenção à presença e entendimento do corpo e da materialidade das coisas como “arquivo”, os Estudos de Performance, na sua interdisciplinaridade e uso radical de metodologias várias, estariam particularmente aptos a dar conta de um objecto que, como o ACARTE 1984-1989, tanto parece dever aos tempos que ditaram a emergência deste campo de estudos.

Todavia, como bem dá conta John Mackenzie em *Perform or Else* (Mackenzie 2005), numa argumentação um pouco semelhante à de Gilles Deleuze quando se refere à emergência das “sociedades de controlo” (Deleuze 2003), o paradigma da performance ter-se ia sucedido e justaposto ao poder disciplinar de Foucault com o qual teria uma relação de contiguidade e coexistência. Assim, e enquanto paradigma, ele teria emergido simultaneamente a partir da década de 1960 nos discursos sobre a performance organizacional da gestão empresarial, a performance tecnológica dos computadores e a performance cultural nas artes e ciências sociais. Em comum a ideia de desempenho. Mackenzie (2005) propõe então os termos eficiência (*efficiency*) para pensar as performances organizacionais, efectividade (*effectiveness*) para as performances tecnológicas, e eficácia (*efficacy*) para as performances culturais, que relacionaria entre si, vendo-as como co-dependentes. Assim, uma performance organizacional eficiente estaria dependente de uma performance tecnológica efectiva, sendo a performance cultural, pelo menos na sua raiz, pressentida pelo autor como uma forma “resistente” de reagir às outras duas.

Mas enquanto uma cultura disciplinar se organiza por meio de dispositivos de selecção, vigilância, organização, repressão e exposição selectiva – mantendo assim a ordem criada por estes mecanismos de saber-poder –, uma cultura definida pela performance modelar-se-ia em mecanismos de expressão, excesso, abundância e multiplicidade, estando em incessante transformação, o que tornaria necessária uma atenção redobrada, pois na mesma coisa ou acção, em contextos distintos, por vezes muito parecidos, encontrar-se-iam em acção lógicas diferentes – que seria necessário averiguar tendo em conta mecanismos como a estetização, recuperação e posterior transformação em mercadoria, naquilo a que Frederic Jameson dá conta como sendo um fenómeno de “contenção” (onde certos objectos conteriam um ímpeto emancipatório ele próprio “contido”) mercadoria ela própria passível de ser mais ou menos “profanada” (Agamben 2006), assumindo sentidos outros e perdendo parte da sua força capturante.

Esta análise colocaria a acção do ACARTE e as performances que nele teriam lugar – a emergência das tais “artes do corpo” justamente teorizadas por António Pinto Ribeiro (1997) – em relação com as performances tecnológicas e empresariais de uma época em que se assiste ao aparecimento da televisão a cores em Portugal, ao surgimento da máquina de fotocopiar, do computador, do cartão multibanco e à emergência de uma nova classe que trabalhará nos serviços, permitindo com isso entrever continuidades e inquirir como gestos e corporalidades se transformam à medida que a vida quotidiana se altera radicalmente (Ross 1995).

Ana Bigotte Vieira e Ricardo Seiya Salgado entrevistam RICHARD SCHECHNER²⁵

UM CAMPO DE ESTUDOS CHAMADO PERFORMANCE STUDIES

Ana – Comecemos pela definição de Anos Sessenta.

Richard – Bom... os Anos Sessenta mais do que uma época são um conceito. E assim começam provavelmente algures nos anos cinquenta, quando as experiências de John Cage se tornam um bocadinho mais conhecidas. Depois continuam pelos anos setenta, até perto dos anos oitenta. Allan Kaprow fez os seus “18 happenings in 6 parts”, em 1959. E provavelmente havia outras coisas a acontecer na altura. Dito de outra forma: é um período marcado por um certo tipo de pensamento utópico, um sentimento de que as coisas podiam mesmo mudar e ser melhores; e por uma explosão de cultura juvenil com o optimismo que lhe está associado. E o confronto directo com a autoridade em si. Os nossos inimigos eram o racismo, o tráfico de armas, a opressão colonial, a pobreza imposta pela distribuição desigual de riqueza. Éramos contra muitas das leis injustas do Estado. E nas artes havia uma revolução semelhante e co-relacionada: a oposição aos cânones estéticos; a Aristóteles, às leis do drama, a que se tivessem de levar à cena dramas escritos por autores dramáticos; a oposição às leis que diziam que o teatro tinha de acontecer sempre em palcos, ou que a música era apenas aquilo que era tocado com instrumentos.

Ana – Porque estão as pessoas tão interessadas em visitar os Anos Sessenta?

Os Anos Sessenta estão associados a um tempo de grande esperança, de actividade intensa, de sonhos utópicos. E hoje, para a maioria dos estudantes, não se vive um período semelhante, de sonhos utópicos, um período em que o mundo vá mudar radicalmente para melhor. (...) Um período em que as pessoas estavam envolvidas numa luta com sentido, não a luta pela sobrevivência individual – como vou arranjar um emprego, quem subsidiará a minha arte, onde hei-de viver?

Também penso, como descobri com este seminário, que o trabalho artístico dos Anos Sessenta é realmente muito bom, e resiste ao tempo. Antes, os artistas partiam de diferentes tipos de textos – textos dramáticos ou partituras musicais – e reinterpretavam-nos. Uma “nova” produção de Shakespeare ou de uma tragédia grega. Mas o que hoje está a acontecer é diferente. Há registo vídeo de grande parte das performances dos Anos Sessenta e esse registo depois foi digitalizado. De Meyerhold ou Stanislavsky digitalizámos apenas fragmentos, de Brecht temos um bocadinho mais – e temos os seus *modelbuchs* o que mesmo assim não é o mesmo que ter performances integralmente gravadas. Dos anos sessenta em diante temos tudo em vídeo ou DVD. E tivemos uma série imensa de re-performances. (...)

Ricardo – Quais eram as principais influências destes grupos experimentais?

Vamos tomar em consideração o que aconteceu nas artes e na teoria das artes, a relação entre os grandes acontecimentos mundiais e o desenvolvimento de certo tipo de obras e de teorias da arte. Quando os Nazis subiram ao poder na Alemanha, uma série de intelectuais e artistas, sobretudo Judeus, abandonaram a Alemanha. Nos anos cinquenta, sessenta, a New School tornou-se muito importante. A New School era a versão americana da Escola de Frankfurt. Adorno, Horkheimer, Marcuse estiveram cá. As teorias destas escolas (Frankfurt/ New School) foram extremamente influentes em termos de pensamento crítico. Portanto, esta teoria crítica europeia importada e assimilada está sem dúvida na origem da explosão artística dos Anos Sessenta. E houve também os artistas que se mudaram para cá. Erwin Piscator, por exemplo, que foi quem criou a expressão “teatro Épico” (Brecht tirou-a dele), deu aulas na New School, onde foi professor de Judith Malina. Ela fundou, com Julian Beck, o Living Theatre no final dos anos quarenta. Com Piscator ela aprendeu sobre teatro político, teatro Épico, e tudo isso. Anos antes, nos anos vinte, depois da Revolução Russa, o Teatro de Arte de Moscovo veio cá. À medida que a Revolução começou a atacar aqueles que a tinham iniciado (quando Estaline chegou ao poder), alguns membros do Teatro de Arte de Moscovo procuraram refúgio nos EUA. Richard Boleslavsky (Ryszard Boleslawski) começou a ensinar no Bennington College. O seu livro “Acting, the First Six Lessons” foi muito influente. Boleslavsky trabalhou com pessoas que formaram o Group Theatre, nos anos trinta, mas também

²⁵ Esta entrevista, cuja publicação foi por duas vezes recusada em Portugal por não existir contexto académico para a sua publicação, acabou por ser publicada no Brasil e nos Estados Unidos. Ver a este respeito: (Salgado, Ricardo Seiya, e Ana Bigotte Vieira 2012; 2015).

ajudou a formar o Actor's Studio com Lee Strasberg e outros. Michael Tchekhov emigrou para Hollywood onde ensinou e modificou a maneira de representar no cinema.

Em suma, Stanislavsky foi importado para a América com excelentes resultados. Mas nos Anos Sessenta, toda esta vanguarda dos anos trinta parecia-nos inútil, coisa do passado. Trabalhávamos contra os ex-radicais dos anos trinta. Os tempos eram outros. Mas vamos então recuar mais um bocadinho: O Duchamp esteve cá, e os surrealistas e os dadaístas. Até o Brecht esteve cá durante um tempo. A Europa, de certa forma, viu-se livre das suas mentes mais brilhantes. Desde o Einstein nas ciências, ao Black Mountain College, que é uma continuação da Bauhaus, à Escola de Frankfurt/New School for Social Research, etc. E também os soldados americanos que foram para a Europa e a Ásia lutar voltaram trazendo com eles uma série de ideias “estrangeiras” que rapidamente prosperaram nos EUA. De novas comidas ao Yoga e ao Zen, as culturas estrangeiras educaram a minha geração. Portanto, o que se passou aqui foi uma continuação das vanguardas europeias – e uma transformação dessas vanguardas, também.

Falou-se em experiências fundadoras como as de Ana Halprin, o Living Theatre, o Performance Group, o Wooster Group, os Judson Church groups, o Bread and Puppet Theatre, o Teatro Campesino, os teatros feministas, Carolee Schneeman, Robert Wilson, Richard Foreman... Fundadoras, em que sentido?

O *Living Theatre*, por exemplo, é fundador em muitos sentidos. Primeiro, porque defendiam que o teatro devia ser politicamente activo. Para Brecht, o teatro também era politicamente activo, mas como representação, dramaturgia, encenação de uma performance. O *Living Theatre* levou o teatro para as ruas, insistindo que o teatro para ser político deveria agir directamente sobre mundo, como acção directa. Entretanto, envolviam-se no que estava a acontecer nos Estados Unidos da América. O *Living* aderiu ao *African American Freedom Movement*, à energia *anti-establishment* dos *Students for a Democratic Society*, o artaudiano “*Signaling Through the Flames*”.

Na verdade, tudo isso a que chamamos de Anos Sessenta começou antes, nos anos cinquenta – quando o supremo tribunal, em 1954, declarou inconstitucional a segregação racial nas escolas públicas. Uma coisa conduziu a outra, da sala do tribunal às ruas...

O *Living Theatre* também foi fundador porque construiu textos para performance, textos performativos, em vez de pôr em cena textos dramáticos. Claro, também usaram textos dramáticos. Mas, sobretudo depois de 1964, quando perderam o teatro na 14th Street e partiram para o exílio na Europa, o *Living* desenvolveu trabalhos de performance extremamente poderosos: *Paradise Now*, *Mysteries*, *Frankenstein*. Em 1968, regressaram com estes trabalhos aos EUA. Estas performances electrificaram as audiências – escandalizando uns e agradando enormemente a outros. Eram coisas simultaneamente teatrais e políticas. Não encenavam espectáculos a partir de peças já existentes, era diferente, o que faziam estava mais próximo do *happening*. Mas, ao contrário de muitos *happenings*, que eram apolíticos e passavam-se apoliticamente a uma pequena escala, os trabalhos do *Living* eram enormes – Beck era um cenógrafo visionário ao modo do construtivismo de Meyerhold-Popov. O meu próprio trabalho, pela mesma altura, em Nova Orleães ou mais tarde em Nova Iorque, para onde me mudei em 1967, seguia e ao mesmo tempo divergia do que fazia o *Living Theatre*. Eu levava à cena os meus “trabalhos”, produzia “eventos”, fazia “teatro de ambiente” (*environmental theater*) – não partia da “peça de teatro”.

O “teatro de ambiente” contrariava a ideia da produção teatral ser a “encenação de uma peça”, a “realização” ou “interpretação” de um texto. Não me interessava – e aos que pensavam como eu – conhecer as intenções do autor, ou sequer se existia um autor. Deslocámos o centro do teatro para a performance, para a acção efectivamente realizada, para a linguagem de cena, procurámos o que eu mais tarde chamei “texto performativo” (“*performance text*”), que podia perfeitamente dispensar o texto dramático, substituíam-se à peça. Esta aproximação era política a vários níveis. Primeiro, porque devolvia o poder às pessoas envolvidas directamente no trabalho artístico: o encenador, os actores, os cenógrafos. O dramaturgo, não estando presente na sala de ensaios, era uma espécie de proprietário ausente, distante. Confiscávamos-lhe a propriedade, fazíamos uso dela em benefício das pessoas que estavam ali umas com as outras; e depois em benefício do público, a quem era também pedido que participasse. De certo modo, fazíamos uma pergunta claramente marxista: “quem controla os meios de produção?” Nós, os que concebíamos e trabalhávamos no espectáculo, devíamos passar a controlar o processo da produção artística. Em inglês, designa-se o espectáculo teatral com a palavra “*production*” – era isto que interessava.

Ana – E porquê a palavra “performance”?

Oh! Hmmmmmmmmmm ... Ui. Agora, quando é que eu usei pela primeira vez a palavra “performance”? [risos]. (*Richard levanta-se e vai procurar livros. Paramos a gravação*). Aqui. Foi aqui. Uma TDR de 1966, volume 10, número 4. Aqui! Vejam, neste ensaio “*Approaches to Theory/Criticism*”. Fiz um quadro que chamei

“*Performance Activities of Men*”. (...) E foi neste quadro que usei pela primeira vez a palavra “performance” no sentido que estamos a falar. Erving Goffman usou a palavra antes de mim na sua *Apresentação do Eu na Vida Quotidiana*, que foi publicado em 1959. Ele tem um capítulo intitulado “*Performances*” – e esse livro, esse capítulo, teve muita influência em mim — e em todo o campo de estudos. (...)

PERFORMANCE CHART

	Play	Games	Sports	Theatre	Ritual
Special ordering of time	Usually	Yes	Yes	Yes	Yes
Special value for objects	Yes	Yes	Yes	Yes	Yes
Non-productive	Yes	Yes	Yes	Yes	Yes
Rules	Inner	Frame	Frame	Frame	Outer
Special Place	No	Often	Yes	Yes	Usually
Appeal to other	No	Often	Yes	Yes	Yes
Audience	Not necessarily	Not necessarily	Usually	Yes	Usually
Self-Assertive ⁹	Yes	Not totally	Not totally	Not totally	No
Self-Transcendent ¹⁰	No	Not totally	Not totally	Not totally	Yes
Completed	Not necessarily	Yes	Yes	Yes	Yes
Performed by Group	Not necessarily	Usually	Usually	Yes	Usually
Symbolic reality	Often	No	No	Yes	Often
Scripted	No	No	No	Yes	Usually

Note: *Happenings and related activities are not included as theatre in this chart. Happenings would not necessarily have an audience, they would not necessarily be scripted, there would be no necessary symbolic reality. Formally, they would be very close to play.*

Bom, o trabalho que conduziu aos Performance Studies começou anos antes de eu me encontrar com Victor Turner. Já vos falei sobre o artigo de 1966 na TDR [ainda Tulane Drama Review]. Mas esse artigo era já o resultado de muito pensamento e de trabalho que eu fiz em Nova Orleães, ou mesmo ainda antes disso. Do trabalho no African American Freedom Movement; do trabalho com o New Orleans Group, em colaboração com o pintor Franklin Adams e o compositor Paul Epstein. E depois, no fim da Primavera de 1967, deixei a Tulane University [em Nova Orleães] e vim para a NYU- New York University. (...) Claro que é muito importante o facto de eu ter começado o Performance Group imediatamente depois de vir para Nova Iorque. Ah! Claro! A palavra “performance” novamente. E dava seminários, sobretudo sobre o teatro avant-garde, parecidos com o que estou a dar agora. Enveredei pelo que mais tarde se começou a chamar o ponto de vista dos Performance Studies mas que naquele tempo, a meio dos anos sessenta, não se chamava ainda assim. Apenas em 1980 é que o Departamento mudou oficialmente o seu nome para Performance Studies. Durante os primeiros 10 anos que estive em Nova Iorque eu concentrei-me sobretudo na encenação. Na altura eu era encenador do Performance Group a tempo inteiro e trabalhava muito próximo de Grotowski. Conheci-o pessoalmente pela primeira vez no Canadá, em 1966. Em 1967, Grotowski e Ryszard Cieslak vieram à NYU fazer um workshop de treino do actor. Eu fiz esse workshop e levei directamente alguns dos exercícios – e o tipo de abordagem subjacente – para o trabalho que estava a fazer com um grupo de pessoas, que mais tarde veio a ser Performance Group. Novamente a intersecção entre a prática e teoria.

Ana – Nestes seminários, tanto na teoria como na prática, havia já influência de culturas não ocidentais?

Sim, absolutamente. A antropologia tem um enorme impacto em mim. E, em 1971, eu fiz a minha primeira viagem à Ásia. E comecei a dar uma série de seminários a que chamei “Performance Theory”. Todos os anos, o tópico base mudava. Mas a ideia era expandir radicalmente a escala do que é a performance. Ir para além do teatro. Cada semestre um assunto diferente: “Performance Nativo-americana”, “Shamanismo”, “play”, “ritual”... muitos tópicos diferentes. Para cada seminário havia convidados, realmente gente grande, de Grotowski a Turner, de Goffman a Rauschenberg, de Roberto DaMatta a Barbara Myerhoff. Foram seminários incríveis. Que começaram a dar a forma ao que mais tarde haviam de ser os Performance Studies.

Ana – E de onde vem o ímpeto para criar realmente um Departamento de Performance Studies?

Saiu destes seminários na NYU. E do trabalho dos meus colegas – especialmente do início com Brooks McNamara e Michael Kirby. Brooks foi pioneiro no campo dos estudos de *Popular Entertainment*. Kirby era o principal professor no que dizia respeito a *happenings*. Quanto a mim, vinha da antropologia e da performance – e pode dizer-se que foram estas as proto-ideias que fizeram germinar os Performance Studies. Depois, um momento catalizador foi quando, em 1980, contratámos a Barbara Kirshenblatt-Gimblett (BKG) para Chair do

Departamento. Alargámos a Faculdade de modo a incluir os Dance Studies; recrutámos agressivamente mulheres, africanos e afro-americanos – diversificámo-nos, por princípio. E o nosso âmbito galgou mundos para longe do “drama” – em direcção à “performance”, como ainda a definíamos na altura. Interdisciplinaridade, interculturalidade, inter-género... BKG estava a investigar folclore ao estilo do que viriam a ser os Performance Studies. A sua abordagem andava muito próxima da minha. Daquilo a que posteriormente viríamos a chamar de “performativo”.

TERCEIRO CAPÍTULO

A reconfiguração do corpo e da sua expressividade nos Anos 80

Como explica Madalena Perdigão no programa de *Deseja-se Mulher*, o primeiro grande projecto do Serviço ACARTE em 1984 será sintomaticamente dedicado a Almada Negreiros (Perdigão, 1984-a):

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.

O Projecto Almada estendeu-se de Julho a Setembro de 1984 compreendendo uma exposição no CAM e, em programação do ACARTE, um colóquio, o multimédia de Ernesto de Sousa *Almada, Nome de Guerra* e três espectáculos, *Deseja-se Mulher*, com encenação de Fernanda Lapa e música original de Carlos Zíngaro; *Antes de Começar*, de Lourdes Castro e Manuel Zimbro; e *Almada, Dia Claro*, de Castro Guedes e música-animação de Constança Capdeville. Alguns meses mais tarde, no programa de *Almada, Nome de Guerra*, fazendo suas as palavras de Ernesto de Sousa num texto de 1969 republicado para esta apresentação, Madalena Perdigão sustentará que “a revisão crítica da cultura e da arte portuguesas continua a ser necessária. Todas as achegas são úteis. Daí o interesse desta apresentação de *Almada, Um Nome de Guerra*” (Perdigão, 1989-c).

A dois anos da adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia e dez anos passados sobre o 25 de Abril de 1974, Madalena Perdigão aceita regressar à Fundação Calouste Gulbenkian. Vem dirigir o Serviço ACARTE. E o primeiro projecto em que pensou quando decidiu aceitar este convite foi o projecto Almada. Figura emblemática tornada programática, Almada é, como vemos, novamente um nome de guerra – porque a “revisão crítica da cultura e da arte portuguesas continua a ser necessária, todas as achegas são úteis”: a isso veio o ACARTE, parece possível dizer, por isso aceitou Madalena Perdigão o convite

para regressar à Fundação Calouste Gulbenkian. O que coloca a escolha desta figura e o desenho da programação do projecto Almada em continuidade, não apenas temporal, mas de nexos, com a

escrita daquele que haveria de ser o programa do Serviço.

Uma reconfiguração da experiência da corporalidade

Partindo-se da hipótese avançada por André Lepecki, de que grandes mudanças históricas implicam uma reconfiguração do corpo e da sua expressividade (Lepecki 2001, 3), gostar-se-ia de equacionar tensões, temas, linhas de força e filiações dramáticas que assistiriam a estas reconfigurações do corpo e da sua expressividade, tendo como foco a acção deste Serviço cujo principal âmbito de acção incidirá, como veremos, na presença ao vivo e no “performativo.”²⁶

É que na sociedade portuguesa, por esta altura, o fim da Ditadura do Estado Novo, do Império, da Guerra Colonial e do PREC, conjugado com o novo contexto em que o país se insere, parecem proporcionar mudanças abruptas que encontrarão no corpo de cada qual um terreno privilegiado de tensão. E o “corpo” é, pode dizer-se, um dos temas mais insistentes nos discursos da década, no Ocidente, da publicidade ao consumo e ao cuidado de si, como dará conta François Cusset (Cusset 2006).

Tratar-se-ia assim de entrever corpos “intensamente preso[s] aos, e construído[s] e destruído[s] pelos, múltiplos e variadíssimos discursos que atravessam a sociedade portuguesa [da altura]. Discursos de nação, de modernidade, de periferia, de Europa, de filiações dramáticas e performativas” (Lepecki 1998-b, 16), como nos diz André Lepecki em 1998 – numa análise que desenvolverá posteriormente, chamando a atenção para como os

²⁶ Salvo excepções assinaladas, todas as traduções são da responsabilidade do autor.

Lepecki (2001) faz estas afirmações no primeiro capítulo de *Dancing Without the Colonial Mirror: Modernity, Dance and Nation in the Works of Vera Mantero and Francisco Camacho (1985-1997)*, a sua Dissertação de Doutoramento apresentada à NYU em 2001, onde explica: “(...) Por que razão o foco na coreografia e por que razão o foco nestes dois coreógrafos, em particular? Responder à primeira parte da questão é introduzir as premissas maiores desta dissertação, respectivamente: 1) que grandes mudanças históricas implicam uma reconfiguração do corpo e da sua expressividade e 2) que a coreografia é uma forma de arte que constantemente teoriza, experimenta e examina as forças que modelam subjectividade, ideologia e corporização (*embodiment*)” (Lepecki, André. 2006. *Exhausting dance: performance and the politics of movement*, 4. New York e London: Routledge, tradução livre). O autor insere a sua posição na senda de propostas de *Dance Scholars* como as de Ramsey Burt, Mark Franko, Susan Manning, Randy Martin.

termos “Europa”, “Nação” e “Moderno” constituem nesta altura – e antes de mais – um apelo, o omnipresente slogan de um processo coreopolítico (coreográfico e político) em curso.

Um processo cujo passo, necessariamente demasiado veloz (dada a rapidez com que a modernização da sociedade portuguesa tem lugar por estes anos), acarreta consigo um esforço generalizado de amnésia – da guerra colonial, do passado recente dos anos do PREC, de 48 anos de ditadura – e implica, como qualquer transformação histórica abrupta, uma reconfiguração da experiência da corporalidade dos sujeitos. O que, longe de ser um processo pacífico, é antes atravessado por tensões e contradições de ordens e intensidades variadas, dado que “o desejo por um corpo-novo pressupõe (...) a escolha de um modelo, de uma imagem ideal, de um Outro (ainda) por ser. Resta saber qual a corporalidade alvo que cada momento de crise identitária, que cada contexto de disrupção 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, tradução livre).

1.3.1 Corpo incerto: *mimesis* e modernidade

Em “Corpo Incerto”, ensaio publicado também em 1998, Lepecki (1998-c) aponta para dois modelos “incompatíveis de corporalidade que pudessem marcar a passagem para uma nova época, distinta do passado colonialista”: o corpo brasileiro apresentado pela telenovela *Gabriela Cravo e Canela*, estreada em 1977 – corpo esse que, valorizado positivamente, teria sido imediatamente introjectado e mimetizado pela sociedade portuguesa que assim se teria dele servido para num primeiro momento, entre finais dos anos 70 e inícios dos anos 80, se demarcar do seu passado recente²⁷; e num segundo momento, mais próximo de 1985, quando a prioridade nacional seria já a Europa, um corpo “europeu” que remeteria novamente o corpo brasileiro, antigamente valorizado positivamente, para o lugar do subdesenvolvido e “primitivo”²⁸.

O autor repega na noção, avançada pelo Antropólogo Michael Taussig (Taussig *apud* Lepecki 1998-c), de *espelho colonial* – um aparato mimético através do qual o colonialismo produz a realidade do Outro por via de uma constante reificação da “descrição” (...)

²⁷ Lepecki refere a abertura quase imediata de inúmeras escolas de samba, nos Carnavais Portugueses da finais de anos 70/inícios de 80 ou nas recepções massivas com que os actores desta novela foram à data recebidos.

²⁸ O autor narra a este respeito o modo como em 1997, no BIG SHOW SIC, a figura do brasileiro é novamente reduzida à imagem do “selvagem”.

produzindo e mantendo por este meio, através da reificação da descrição um “modo colonial de produção de realidade” (1998-c, 57) – para a aplicar às relações entre Portugal e o Brasil e os países africanos lusófonos, por um lado, e Espanha e a “Europa”, por outro. Essenciais nesta operação seriam os termos *mimese* e *modernidade*.

Assim, se *mimese* seria, 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 atentando às narrativas e às 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 vimos através do exemplo de *Gabriela Cravo e Canela*, por vezes em intervalos cronologicamente muito próximos.

É neste terreno, o da reconfiguração desta experiência, que o ACARTE – 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 povoando os seus jardins, com os seus ciclos de eventos onde a participação e a discussão se tornam prática comum e a ida ao museu um hábito – será, como se verá, pródigo.

1.3.2 Almada e os *Ballets Russes*

Articulando modernidade e corporalidade, a propósito do caso português, também Lepecki remontará a Almada Negreiros, neste caso ao seu manifesto escrito a propósito da vinda dos *Ballets Russes* a Lisboa, em 1917, onde se encontra expressa a vontade de transformar o corpo português, visto como anacrónico, num corpo europeu moderno. Este manifesto, sublinha, 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”, o que somente pode ser feito por via de uma

auto-aprendizagem. De facto, em 1917, tomando como inspiração “um dos mais belos exemplos de civilização moderna europeia”, os *Ballet Russes*, 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. Prezamos bem esse quase-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 (*ibidem*, 1,2).

No entanto, e disso poderá eventualmente dar conta o renovado interesse pela figura de Almada em 1984, a desejada transformação geral por via de uma auto-aprendizagem que Almada preconiza só terá eventualmente lugar mais de meio século depois – quando 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 eles o ACARTE, se constituem enquanto lugares, temas e experiências dessa aprendizagem de novas corporalidades – não acontecendo, de facto, com a passagem dos *Ballet Russes* por Lisboa, como Almada fantasiara. O que não significa 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 “atraso” que então tinha – neste sentido, e antes do mais, importa relembrar que a modernidade é uma cinética: está-se sempre atrasado em relação a mais modernidade, pelo que não é de estranhar que o discurso de Almada seja análogo ao de muitos outros futuristas da mesma altura que, em sociedades aparentemente muito mais modernizadas, expressaram idênticas vontades de engenharia social e transformação dos corpos que prodigalizaram o advento da cultura de massas.

Disto é também sintomática uma história anedótica narrada pelo historiador Luís Trindade que dá conta da perplexidade de Pedro Ayres Magalhães, no final da década de 1970 membro da banda *punk/new-wave* Corpo Diplomático (Trindade 2014, 48). Face a um público estático que não perceberia que “aquilo era para dançar”, diz-nos que

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 / e uma Fender / Oh, boy! É tão bom estar na CEE*».

Em suma: apenas várias décadas mais tarde será possível aos portugueses “alcançarem a liberdade pelas próprias mãos” e “darem-se por completo à Moderna Civilização Europeia” “aprendendo a educarem-se a si mesmos”, dado que tal estava dependente de alterações sociais, culturais e históricas radicais²⁹.

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 auto-imagem 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, e a noção de “povo *pop*” (Bebiano 2010) que doravante se aprofundará, sintetizará exemplarmente.

²⁹ De 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.

1.3.3 “Os portugueses não têm corpo?”

Apenas então, diz-nos ainda Lepecki (2001, 28-36), poderia a percepção do corpo nacional passar de inexistente, “pura negatividade”, a um entendimento do corpo como agente de transformação, com a abertura que tal implica. O autor refere-se aqui explicitamente ao entendimento do corpo nos trabalhos de Vera Mantero e Francisco Camacho, e as suas palavras ecoam a crónica de Alexandre Melo (1995) “Os Portugueses Não Têm Corpo”, publicada no jornal *Expresso* em 1993 – crónica esta escrita justamente depois de Melo ter assistido 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.

É de notar que nos Anos 80 Mantero e Camacho estiveram ligados ao Ballet Gulbenkian [BG]³⁰ e que, como outros bailarinos do BG, eram presença frequente nas iniciativas do Serviço ACARTE, que consideram mesmo das suas grandes influências da altura – em termos culturais, coreográficos e mesmo existenciais³¹.

Ao referir-se à passagem da percepção do corpo nacional de inexistente a agente de transformação, Lepecki faz eco da argumentação de Alexandre Melo de que o corpo estaria ausente dos discursos públicos no Portugal contemporâneo, constituindo uma excepção a obra de Mantero e Camacho, onde o corpo aparece como um corpo sexualizado, carnal e não metafórico ou abstracto.

Melo, aponta Lepecki, constrói a sua argumentação recorrendo, em primeiro lugar, à enumeração de uma série de escândalos públicos envolvendo o corpo no final da década de 1980, início de 1990 – escândalos, estes que, porém, não foram objecto de contestação ou indignação pública de maior: 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 de 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; os rotineiros e “inexplicáveis” falecimentos de jovens recrutas durante o serviço militar obrigatório. Tudo isto, dado que o corpo “não tem lugar nos discursos dominantes da sociedade portuguesa”,

³⁰ Onde Camacho esteve entre 1983 e 1986 e Vera Mantero entre 1984 e 1989.

³¹ Como me disse Vera Mantero em entrevista recolhida a 9 de Setembro de 2011, em Lisboa.

levaria Melo a interrogar-se mesmo sobre se os portugueses “teriam um corpo” (Melo 1995, 175).

O facto de a crónica de Alexandre Melo vir a propósito da presença súbita do corpo por via dos trabalhos de Vera Mantero e Francisco Camacho, para os quais a acção do Serviço ACARTE é uma influência importante, localiza-o como uma condição de possibilidade desta presença, embora não – de todo – a única. Atribuindo-lhe o papel de plataforma privilegiada para o que Lepecki 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 deu o nome de Nova Dança Portuguesa (NDP)³². E, de facto, o Serviço ACARTE, apontado pela NDP como uma das suas principais influências, 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.

Tendo participado activamente na NDP como crítico, cenógrafo, dramaturgo, companheiro, Lepecki sustenta que no Portugal pós fascista 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 existencial. A performance, e em particular a dança, daria assim corpo – tornando-as visíveis – às, retomando as palavras de Almada, 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. O Serviço ACARTE, sugere-se, operando a partir do Centro de Arte Moderna, constituir-se-ia como um dos seus lugares: pelo que não é de estranhar que tenha Almada como figura fundadora, o mesmo Almada que, com todas as contradições que tal implica, exortou em 1917 a que esta transformação tivesse lugar.

³² 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 heterogéneo dos trabalhos de um grupo de coreógrafos que começaram a produzir as suas obras nos finais dos anos oitenta, inícios de noventa.

1.3.4 Os Anos 80 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 seus efeitos, 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, 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 do país.

No entanto, como se ressalva no texto introdutório do colóquio “Quando Foram os Anos 80?”, (Trindade *et al.*, 2015) onde os Anos 80 aparecem *enquanto interrogação*, não é de todo simples delimitar “quando passou já tempo suficiente para começar fazer a história de um período”, o que tornaria os Anos 80 “num objecto simultaneamente problemático e desafiante”. Numa argumentação que coloca o nacional em relação com o internacional e tem ecos no *When was Modernism?* de Raymond Williams (1987) e nas problematizações em torno da periodização e da localização de termos como “moderno/ modernidade/ modernização/ modernismo”, suas corolárias, vindas dos estudos subalternos³³, Trindade aponta o facto de hoje, a 25 anos do final da década, o período aparecer associado à “hegemonização política e económica dos valores do liberalismo e à consolidação de uma cultura de consumo nas sociedades ocidentais”. Fenómenos que em Portugal, como noutros países recentemente saídos de ditaduras, teriam sido 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, e 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

³³ Ver a este respeito: Kapur 2000; Bhabha 1994; Williams 1989.

“longos anos 60” como uma época “marcada por transformações bem reconhecíveis e cronologicamente estabelecidas”. Deste modo, seria, portanto, mais fácil situar historicamente 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 longo 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).

Do mesmo modo, também a acção da Gulbenkian e, em particular, a abertura do Centro de Arte Moderna e ACARTE seriam mais fáceis de situar historicamente em periodizações mais longas, sobretudo se equacionadas do ponto de vista da construção de Museus de Arte Moderna na Europa, mas não apenas, como se fará no capítulo seguinte. Ou dito de outra forma: certos objectos dos anos 1980 portugueses seriam mais difíceis de situar (do que certos objectos dos anos 1960, por exemplo) requerendo para a sua compreensão mais apurada de grelhas de análise finas, que os coloquem na intersecção de periodizações várias, como se procurará fazer ao longo da Segunda Parte deste estudo.

Também por esta razão, a imagem do ACARTE 1984-1989 enquanto *Aleph* parece mostrar-se particularmente apta, permitindo lidar com estas compressões e distensões da cronologia, iluminando ritmos, cadências e zonas de aceleração. E Portugal entra para a CEE em 1986, o que marcará uma importante viragem. O foco sobre o período entre 1984 e 1989 é, a respeito desta viragem, muito esclarecedor. E a opção pela cronologia linear como página de abertura da timeline ACARTE 1984-1989 permite entrever o ritmo que tal vai imprimir à programação do ACARTE e, com ela, o papel que o recém-aberto Centro de Arte Moderna nela terá.

1.3.5 Anos 60 / Anos 80

A expressão Longos Anos Sessenta (*Sixties*) sinalizaria aqui não uma década específica mas sim um conceito, *Long Sixties*, (Jameson, 1984) que, começando a meio dos Anos 50 prolonga-se até ao final dos Anos 70, abarcando a contestação à Guerra na Argélia e do Vietname, a vaga de descolonizações, o Maio de 68 e o movimento *Hippie*. Refere-se a um período marcado por uma intensa experimentação social, existencial e artística de pendor emancipatório.

Em Portugal, vendo os antecedentes sócio-culturais do 25 de Abril nos anos finais do regime, anos esses marcados pelo crescente descontentamento com as guerras do ultramar, pelas 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, alguns dos aspectos das transformações que normalmente associamos aos Longos Anos Sessenta são sentidos, para a maioria da população do país, a seguir à revolução, acontecendo em grande parte nos Anos 70.

Assim, eles teriam *massivamente* lugar com o fim da censura, a participação de rua, as ocupações, o regresso das colónias, estando intrinsecamente ligados a uma intensa experimentação *social*, menos talvez que *existencial*, dado, entre outras coisas, não ter havido ainda uma massificação do consumo. Experimentação existencial que, assim, se daria em grande parte já nos Anos 80 (*Eighties*) num ambiente cultural radicalmente diferente, marcado já pela desideologização e desmobilização que marcou o fim de Abril e pela euforia da entrada para a União Europeia. Esta hipótese teórica é apontada por Luís Trindade (Trindade 2009) e Rui Bebiano (Bebiano 2010), que um olhar sobre os Anos 80 em Portugal levaria a partilhar, e as entrevistas em torno do ACARTE parecem corroborar, levando ao posterior desenvolvimento da noção de “povo *pop*”, avançada por Bebiano como se terá oportunidade de ver mais adiante.

Haveria assim pelo menos, mas não apenas, uma espécie de disjunção de um período, os *Sixties*, tais como descritos por Jameson para o panorama Norte Americano, por dois períodos, os *Sixties* e os *Eighties*, com ambientes culturais opostos – o que 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[ria] 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”, dando-se o caso de “quando a sociedade urbana se massificou, ou pelo menos quando há uma cultura de massa que exprime os anseios desses novos grupos emergentes, isso ocorre(r) no interior do espírito individualista dos anos oitenta, quando a energia colectiva da transformação revolucionária” (Trindade 2014-b) parecia já coisa do passado. Ao que não será porventura alheio o facto de as suas anteriores figurações, então caricaturadas, parecerem esgotar-se nessas mesmas formas operárias e camponesas, fruto porventura de uma certa equivalência entre

“resistência” e uma estética neo-realista, como Rui Bebiano bem aponta (Bebiano 2010). O que 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.

1.3.6 Cumprir em curto-circuito as promessas da Modernidade e da Pós-Modernidade

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), onde refere um “curto circuito entre modernidade e pós modernidade”, sustentando que o facto de a sociedade portuguesa ser semiperiférica, acarretaria consigo uma dupla exigência.

Assim, esta deveria então, 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, “na concretização desses objectivos (...) partir do princípio (para ela de algum modo mais vital do que para as sociedades centrais) de que o projecto da modernidade está historicamente cumprido e que não há a esperar o que só um novo paradigma pode tornar possível”³⁴.

³⁴De onde deduz que “a sociedade portuguesa tem ainda de cumprir algumas das promessas da modernidade, mas tem de as cumprir à revelia da teoria da modernização. Desta posição decorrem duas implicações principais. A primeira é que as promessas da modernidade a cumprir têm de ser cumpridas em curto-circuito com as promessas emergentes da pós-modernidade.(...) [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 até por parte dos funcionários do Estado). Qualquer dessas promessas deve, no entanto, ser cumprida em conjunção com o cumprimento, igualmente veemente, das promessas da pós-modernidade. Deste modo, a promessa da distribuição deve ser cumprida em conjunção com a promessa da qualidade das formas de vida (da ecologia à paz, da solidariedade internacional à igualdade sexual) e a promessa da democratização política do sistema político deve ser cumprida em conjunção com a ampliação radical do conceito de política, e, conseqüentemente, com as promessas de democratização radical da vida pessoal e colectiva, do alargamento incessante dos campos de emancipação, as quais podem começar a ser cumpridas precisamente na articulação entre a democracia representativa e a democracia participativa. Ora, esta conjunção 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. Este princípio, que é hoje hegemónico entre nós e que é adoptado tanto pelo Estado como pelos partidos de direita e de esquerda, só poderá conduzir ao bloqueamento da sociedade portuguesa numa semiperiferia crescentemente estúpida. A segunda implicação do cumprimento da modernidade à revelia da modernização é que 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)

Para melhor se compreender quer a hipótese da referida *disjunção Anos 60 / Anos 80*; quer o que está em causa na noção de *curto-circuito* que, cruzando coordenadas espaciais e temporais, Boaventura de Sousa Santos relaciona com a posição semiperiférica do país; quer a problematização dos Anos 80 *enquanto interrogação*, que se seguirá, atente-se um pouco à história recente portuguesa, em especial à “economia da modernidade” do Salazarismo, dada a sua duração.

1.3.7 Fazer a “economia da Modernidade”, negando a Modernidade por meios modernos

Em *Excessos de Abril*, Luís Trindade (Trindade 2004) insiste no carácter discursivo da modernidade, que seria, antes de mais, “um discurso que procura ser a ordenação do nosso tempo”. Ou seja, uma ordenação de referenciais espaciais e temporais, em que a centros “desenvolvidos” se oporiam zonas menos desenvolvidas.

Começando por citar José Rebelo em *Formas de Legitimação do Poder no Salazarismo*, em que este nos diz que “com e por causa do salazarismo” o Pós-modernismo teria surgido em Portugal “no prolongamento da Pré-modernidade” (Rebelo 1998), remete-nos para um célebre discurso 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 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” de que o Presidente do Conselho fala “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”. Problematizando as implicações do discurso salazarista, Luís Trindade faz-nos ver o modo como a modernidade, enquanto possibilidade de discussão política conflitual, é discursivamente afirmada como negação – “Não discutimos” – e desse modo institucionalmente suprimida, inscrita como negatividade.

Assim, o facto de o regime de Salazar se basear no não questionamento das “confortáveis certezas” transcendentais (Deus e a virtude; a Pátria e a sua História; a autoridade e o seu prestígio; a família e a sua moral, a glória do trabalho e o seu dever); o facto de deliberadamente evitar abrir o espaço de discussão que caracteriza, justamente, a modernidade faria com que, neste sentido, possa ser entendido como um regime “pré-moderno”.

Paradoxalmente, porém, o Salazarismo é um regime estético-político moderno – no sentido em que se serviu e foi ele próprio resultado de meios modernistas como a rádio, a propaganda, a arquitectura do regime – que nega a modernidade. Ao que, avisa Trindade, se deve acrescentar o facto de, dando-se o caso de o Salazarismo se prolongar dos Anos 30 aos Anos 70, “os principais meios de cultura de massas – o cinema sonoro, a rádio, a televisão – aparecerem em Portugal completamente esvaziados de conteúdo político” (Trindade 2004), invalidados quanto à potencialidade de gerar discussão.

Como se pode depreender, a análise que temos vindo a seguir lida com a “grande narrativa” do salazarismo (a sua interdição do questionamento moderno das certezas transcendentais) e não esgota, obviamente, a totalidade das manifestações culturais, nem a capacidade inventiva e de resistência de alguns grupos e indivíduos.

É preciso igualmente ter em conta que o regime dos Anos 30 não é o mesmo que o dos Anos 50, dos Anos 60, e muito menos dos Anos 70, embora, de facto, esta interdição do questionamento moderno das certezas transcendentais (por diversos motivos e recorrendo a diversas estratégias, consoante as épocas) se mantenha praticamente incólume enquanto discurso vigente. O que permite concordar com José Rebelo e afirmar o salazarismo enquanto regime pré-moderno.

1.3.8 Modernidade e participação: o 25 de Abril enquanto inexplicável

Depois de, como vimos, Luís Trindade, na senda de José Rebelo, defender que paradoxalmente o salazarismo é um regime que usa os meios modernistas da cultura de massas para negar a modernidade, consistindo-se assim – por silenciar a possibilidade de discussão pública conflitual – como um regime pré-moderno, o autor prossegue a sua análise até hoje em dia.

Trindade (2004) interroga então o lugar que o inusitado surto de, na opinião de José Rebelo, “moderna” vitalidade participativa do 25 de Abril ocupa na narrativa da democracia. A análise desta vitalidade – uma vitalidade que os discursos “sempre tinham garantido não fazer parte da natureza do povo português” –, reenvia à afirmação inicial de José Rebelo segundo a qual “com e por causa do Salazarismo” o Pós-modernismo teria surgido em Portugal “no prolongamento da Pré-modernidade”. Compreende-se assim que, como sustenta, “a revolução tenha sido, antes de mais nada, uma reapropriação dos discursos, a abertura à discutibilidade” (*ibidem*), ainda que por um breve momento, como também sustenta Rebelo.

Trindade aponta duas principais possíveis razões para 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 início de uma nova era, já não “dominada pela escrita”; e por outro, “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.” (*ibidem*).

Esta análise, ao atentar aos discursos sobre a brevidade do momento “moderno” da Revolução de Abril, traz-nos de volta ao período que aqui está em causa. Como se tem vindo a apontar, seria necessário entender os Anos 80 em Portugal em relação com temporalidades mais vastas, e dentro destas, com o período que lhes é imediatamente anterior, em particular.

Mas, se o ACARTE se caracteriza, justamente, por abrir portas numa era já não “dominada pela escrita”, de que forma a sua acção – recorrendo à imagem, ao corpo, ao som e ao envolvimento dos sentidos na produção do sentido – é passível de ser entendida como potencialmente emancipatória, ainda que nem sempre seja politicamente reconhecida como tal pelos seus contemporâneos?

1.3.9 Descolagens: euforia e amnésia entre os anos 70 e os anos 80

Este é 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), ensurdecador, celebratório, amnésico, escondendo tanto quanto ofuscando.

Na série a que, em 1978, Ana Hatherly dá o nome *Descolagens* um conjunto de telas feitas com colagens de pedaços de cartazes arrancados em 1977, Ana Hatherly capta bem este movimento:

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 a parecer distante: o 25 de Abril* (Hatherly *apud* Castelo Branco 2014, 147).

Alguns anos mais tarde, passados já os tempos revolucionários, a autora dará sintomaticamente a esta série o título *As Ruas de Lisboa*, fazendo ressaltar o carácter arquivístico do seu gesto.



5. Ana Hatherly, *As Ruas de Lisboa*, 1977
Colagem em Platex e Papel, Coleção CAM, Fundação Calouste Gulbenkian.

Como Eduardo Lourenço (1976; 1978) e José Gil (2007), também Lepecki, detecta este silêncio que interpreta recorrendo à noção de “anestesia cultural” avançada por Allen Feldman (Feldman *apud* Lepecki 2001). Para este autor, tratar-se-ia então de fazer assentar 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

acrescentaríamos a obliteração da memória recente do período revolucionário, que seria substituída pela comemoração de um 25 de Abril onde 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 e de assuntos da sociedade portuguesa de finais dos Anos 80/ inícios dos Anos 90 – que a tese de Trindade ajuda a contextualizar, e a obra de Hatherly, no seu expor o arrancar dos cartazes, 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” (Lepecki 2001)³⁵.

1.3.10 Estar atrasado!

Explicitando as razões deste silêncio, Luís Trindade remonta à retórica do “atraso português” para a examinar, numa análise, aliás, muito próxima da de André Lepecki, ao abordar a retórica da “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”, onde 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, mercado, opinião pública e eleitorado das democracias” (Trindade 2004).

Curiosamente, diz, esta história tem em Portugal o seu corolário na narrativa do “atraso” português³⁶. A sociedade portuguesa está sempre atrasada em relação ao que devia, e este atraso nunca parece ser questionado, nem mesmo pela ditadura que nele parece ter insistido. Veja-se, a este respeito, as cartas de Salazar ao Presidente da *Coca Cola Company*

³⁵ Lepecki parece detectar aquilo a que José Gil em *O Medo de Existir* (Gil, 2007) chamará a “não inscrição” se bem que para Lepecki ela faça menos parte do carácter português e corresponda mais ao resultado de estratégias discursivas hegemónicas.

³⁶ A respeito desta narrativa, agora em relação à historiografia da Arte em Portugal ver Mariana Pinto dos Santos “Estou Atrasado! Estou atrasado! Sobre o diagnóstico de atraso na arte portuguesa feito pela historiografia!” (Pinto dos Santos 2011).

na Europa A. Makinski, 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.

Assim, há toda uma narrativa e uma lógica do “atraso português” que Trindade (2004) explica “colar-se” não só aos discursos do senso comum, como às Ciências Sociais e às Humanidades no país, sobretudo as mais conservadoras “que se deixam prender quase inconscientemente nesta narrativa” 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 da retórica do “atraso” português que Lepecki critica na utilização do termo “modernidade” durante o cavaquismo. Chegando mesmo a referir, aliás, como revelador de “modernidade” ser, nesta altura, sinónimo de um projecto coreopolítico estatal o facto de o livro de Cavaco Silva, escrito em 1989 durante o período em que é Primeiro Ministro, se chamar “Construir a Modernidade”.

Ecoando uma ideia comum a Boaventura de Sousa Santos em “Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal” (Santos 1994), ou a Eduardo Lourenço em *O Labirinto da Saudade* (Lourenço 1979) – textos escritos, portanto, muito perto do intervalo em que a acção de Maria Madalena de Azeredo Perdigão no ACARTE (1984-1989) se insere – 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”, diz, seria então “que a literatura e o pensamento portugueses contemporâneos” não teriam “falado para ninguém porque não havia ninguém para ouvir”, o que nos levaria à noção de “simulação de Modernidade”, proposta por Boaventura de Sousa Santos (1994), noção esta, como se verá, que parece ecoar a noção de “simulacro de modernidade”, avançada por Rui-Mário Gonçalves (*apud* Nuno Grande 2009) para abordar o panorama artístico da sociedade portuguesa à época da Política do Espírito, nos Anos 30 e Anos 40. O que, porém, não fará com que o que quer que a modernidade seja tenha deixado de ser vivido em Portugal, porque em nenhum lado a modernidade terá sido a

realidade plena que o discurso do atraso parece pressupor. Ou dito de outra forma, sendo a modernidade antes de mais uma cinética, todas as sociedades modernas se teriam vivido como incompletamente modernas (Jameson 1991).

Segundo Rui Mário Gonçalves, o fascismo português, não tendo tido de “encarar uma modernidade artística já inserida na sociedade, como aconteceu na Alemanha”, ter-se-ia aproveitado “do anacronismo do gosto dominante”, tendo-se “limitado 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 (2004), uma explicação possível para este panorama, que estende até muito perto de hoje em dia³⁷, 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”.

No entanto, e como paradoxalmente chama a atenção, a narrativa da modernidade é transcendente à existência dos fenómenos sociais que constroem a modernidade. Ou seja, o facto 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”. 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*).

³⁷ “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).

Guarde-se, por agora, este “não ter tido” para o relacionar com a ideia de *falta* que se desenvolverá nos capítulos seguintes, tendo em mente, porém, que dar conta de uma falta não é exactamente o mesmo que instigar à superação de um atraso, dado que este último suporia sempre um suposto ideal com o qual haveria que estar em sincronia, uma vez “acertado o passo” (a tal modernidade plenamente realizada, sempre irrealizável, como visto).

Luís Trindade, não sem mais abaixo explicitar os riscos em que análises como esta incorrem, chega à noção de “simulação de modernidade”: a discrepância dupla entre a aparência discursiva do liberalismo, do romantismo ou do fascismo portugueses que teria então feito parecer que a “sociedade portuguesa percorria, no essencial, o mesmo caminho que as restantes sociedades europeias”, encobrindo assim “a verdadeira face social do país”. Este desfasamento implicaria então “uma enorme dificuldade em falar sobre a sociedade portuguesa porque, de uma perspectiva moderna, este falar de é um falar com” (*ibidem*).

Neste cenário, como defende Eduardo Lourenço (*apud*), o povo seria então meramente “reduzido a um papel simbólico” uma vez que a elite lhe “determina[ria] uma posição e uma função” (*ibidem*). Isto, segundo Trindade, aconteceria tanto no silêncio pré-moderno do salazarismo como novo silêncio pós-moderno, feito do alarido abafador das imagens ofuscantes da mitificada “modernidade europeia”, de que também Lepecki dá conta quando se reporta aos finais da década de 1980, inícios da década de 1990. É neste quadro cultural que a abertura do CAM e a entrada em funcionamento do ACARTE na primeira metade dos Anos 80 se inserirá – ou seja, a sua acção, ao sistematicamente apresentar e produzir séries sucessivas de eventos de pendor experimental e voltados para o contemporâneo terá um impacto a nível cultural, simbólico e de formação de subjectividades ainda hoje difícil de avaliar.

1.3.11 “ABRIU EM PORTUGAL”

Mas se em tempo concreto uma década corresponde a dez anos, as transformações (ou as características) que à posteriori se lhe atribuem enquanto período histórico nem sempre são fáceis de localizar definitivamente nesse período cronológico. Veja-se a este respeito Alberto Pimenta (1978) em “Abriu em Portugal”, um poema publicado na revista *Raiz e Utopia* em 1978, revista esta onde Madalena Perdigão virá mais tarde também a colaborar.

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.

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. (*ibidem*, 132-133).

“Abriu em Portugal” de 1978, vai da abertura da boca e do beijo à abertura do O, passando pela abertura da consciência em Portugal, depois no mundo, e posterior Reabertura em Portugal³⁸.

Assim, 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 Propedêutico que coincidiu com o fim do Serviço Cívico, em 1977, sendo possível mesmo entrever “aberturas” fora do período específico que tradicionalmente se associa a “Abril”. E com elas porventura a abertura do Centro de Arte Moderna e do ACARTE – e o nascimento do Primeiro Museu de Arte Moderna em Portugal, por tanto tempo adiado.

Em *A Cultura de Direita em Portugal*, António Araújo (Araújo 2014) aponta para uma série de novas sociabilidades de pendor classista que emergiriam nos Anos 80. Espelhando-se em novos órgãos de comunicação, como a rubrica *Meia Desfeita* do recém-criado jornal *Semanário*, fazendo realçar o facto de que estas, 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 António Araújo³⁹ 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.

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

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

³⁸ 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 maiúsculas seria assim uma espécie de paródia ao tom empolado com que este poema épico é lido.

³⁹ Embora de forma muito diferente uma vez que são textos radicalmente distintos em género e período histórico.

da época, de que um dos expoentes seria, justamente *A Causa das Coisas*⁴⁰, de 1986, como a alguma da escrita sobre este período, onde abundam enumerações e cumulativamente se enunciam produtos e práticas⁴¹. 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 abundância, inegavelmente relacionada com os modelos de produção, reprodução, e de consumo. E reparando como com elas mudam gestos e hábitos, e se reformulam corporalidades, como se dará conta com a análise da acção do Serviço ACARTE entre 1984 e 1989.

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.

Nesse sentido, é de destacar como essencial para um entendimento da época a emergência de uma nova cultura áudio-visual que não pode, também ela, ser entendida univocamente havendo que 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 suas características ou de atmosferas performativas de alto nível de intensidade entre palco e plateia – participarão desta mesma viragem. Mas a esse respeito atente-se novamente ao exemplo da telenovela *Gabriela, Cravo e Canela* (Trindade 2014-b):

Como Isabel Ferin Cunha mostrou em “A Revolução da *Gabriela*: o ano de 1977 em Portugal”, a chegada da novela – que é aqui um aspeto 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

⁴⁰ *A Causa das Coisas*, de Miguel Esteves Cardoso, uma colectânea de artigos escritos para o *Expresso* editada em livro em 1986 pela Assírio e Alvim, teria assim, talvez um seu paralelo (ainda que muito distinto, dado Esteves Cardoso procurar na sua escrita “as coisas” que definiriam Portugal) em *Mitologias* de Roland Barthes, editado em 1957, a uni-los a atenção à abundância das coisas.

⁴¹ Pensamos em livros como: (Cusset 2006), mas também em: (Jameson 1990), ou mesmo em: (Dionísio 1993).

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 áudio-visual que interroga situando-os em contextos históricos mais ou menos longos, Luís Trindade sublinha a rapidez com que algumas destas transformações têm lugar, dando como exemplo o vídeoclip e a letra de “Bem Bom”, da banda Doce, a canção que representou Portugal no Festival Eurovisão da Canção de 1982, onde as cantoras se referem a canção “Hoje é o Primeiro Dia do Resto da Tua Vida” de Sérgio Godinho, de 1978 (quatro anos antes apenas), 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.

Tratar-se-ia aqui, como acontecerá também, como veremos, em alguns eventos do ACARTE, de uma cronologia que se dá a experimentar como comprimida, para o que contribuirá seguramente a dita emergência de uma nova cultura audiovisual, é certo. Mas trata-se igualmente de uma série de novas sociabilidades que têm lugar em recém-abertos *espaços públicos dentro de portas*, sejam estas portas a cerca do parque Gulbenkian, a pala do Centro de Arte Moderna, as portas de vidro do Amoreiras ou a porteira da discoteca Frágil. Em suma, que acontecem em lugares de um complexo exibicionário que interessaria pensar em relação.⁴²

1.3.14 *Espaços públicos dentro de portas*

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 e hipermercados (associados à cultura de consumo que se estabelece nos Anos 1980), terras ocupadas (que se pensaria

⁴² Ver a este respeito: (Bigotte Vieira 2015-b).

característicos do PREC), museus, fábricas, praças, discotecas, praias e comboios suburbanos longe de pertencerem a realidades e tempos distintos, se cruzariam – dando a ver espaços habitados e utilizados por determinados grupos, classes, segmentos da população... e momentos em que estas distinções se esbateriam⁴³.

Procura-se então dar conta de um movimento da rua para dentro de portas que teria lugar entre os anos 70 e os anos 80 – e veja-se a este respeito, uma citação de Jorge Silva Melo muito emblemática.

“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 privadas.”⁴⁴

9.

Mas procura igualmente colocar-se este movimento em continuidade com o que, durante a ditadura – e sobretudo nos seus últimos anos – significou a existência de uma série de outros espaços dentro de portas fundamentais na criação da atmosfera sócio-cultural que antecedeu a queda do regime.

Mas neste caso concreto, tratar-se-ia de uma coisa-conjunto-de-coisas, de um *Aleph*: o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian, entre 1984 e 1989, durante a direcção de Madalena Perdigão

Em suma: 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, 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 gostaria de abordar a acção do ACARTE entre 1984-1989, 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.

⁴³A respeito de desajustes na cronologia ver: (Bigotte Vieira 2015-a).

⁴⁴ Jorge Silva Melo numa conversa com Francisco Ferreira, em 2013, a propósito da sua retrospectiva no Lisbon & Estoril Film Festival, sublinhados e parêntesis rectos meus.

Assim, nesta Primeira Parte procurou-se 1) avançar a figura do *Aleph* enquanto proposta epistemológica para dar conta da acção do ACARTE entre 1984-1989; 2) descrever exhaustivamente (em moldes próximos da etnografia reflexiva e dos Estudos de Performance) o caminho que levou a esta escolha, bem como à criação da [timeline ACARTE 1984-1989](#) que constitui a segunda parte deste trabalho e cuja construção deverá ser entendida como tendo *igual peso à redacção* desta dissertação; e 3) apresentar as problemáticas centrais que atravessam esta proposta, a saber: a dificuldade de situar o ACARTE em periodizações estritas e o modo como a sua compreensão apurada exige a sua localização em periodizações várias, oriundas de diferentes tradições (como se terá oportunidade de fazer já de seguida na Segunda Parte desta dissertação), e o enfoque na participação da acção deste Serviço num momento histórico em que, entre outras coisas e por diversas razões, uma reconfiguração da experiência da corporalidade parece ter massivamente lugar.

Na Segunda Parte, utilizar-se-á o programa do ACARTE como modo de dar a ver o contexto em que a sua acção se inserirá, situando a sua acção nas diferentes temporalidades a que se aludiu anteriormente.

Sendo este programa-manifesto estruturado em quatro pontos – 1. O QUE VAMOS SER; 2. EM QUE ACREDITAMOS; 3. O QUE NÃO VAMOS SER NEM FAZER; 4. O QUE PRETENDEMOS FAZER, a que mais tarde Madalena Perdigão juntou uma nota explicando o seu PORQUÊ E PARA QUÊ –, analisar-se-á, em primeiro lugar, o que o ACARTE “não quer ser nem fazer” (capítulo 1 da Segunda Parte) para, de seguida, averiguar o seu “porquê e para quê” (capítulo 2 da Segunda Parte), e aquilo em que “acredita” (capítulo 3 da Segunda Parte) até que finalmente, na Terceira Parte da dissertação, se inquire o que este Serviço se propõe a “ser”, vendo-o como inextricável do que se propõe “fazer”. O que está em causa é assim menos uma descrição da actividade do ACARTE, que apenas então terá lugar, do que o situar da sua acção em diferentes periodizações para com isso entrever tensões que a percorrem – e cujo desvelar, poderia, quem sabe, contribuir para um melhor entendimento do momento presente.

SEGUNDA PARTE

Programa = Manifesto?

PRIMEIRO CAPÍTULO

«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, perante a assistência de jornalistas, artistas e funcionários da Fundação. 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 recém-criados suplementos culturais. Sentados à mesa de conferência estão Madalena Perdigão, Directora do ACARTE, José Sommer Ribeiro, Director do CAM, e Margarida Acciaioui e Isabel Guedes, dos Serviços de Documentação e Pesquisa do Museu de Arte Moderna.

“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”, continua Madalena Perdigão, lendo em voz alta o primeiro ponto do programa do ACARTE, intitulado O QUE VAMOS SER (Perdigão-a).

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 discussão dos 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 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.

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.

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 portuguesas 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 solicitara a colaboração daqueles Serviços, em tanto quanta for necessária e possível.

Lisboa, 13 de Maio de 1984

(Maria Madalena de Azeredo Perdigão)

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

Alguns anos mais tarde, a este texto justapor-se-ão as adendas PORQUÊ e PARA QUÊ (Perdigão 1989), onde se sublinhará 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”⁴⁵. Em 2007, um documento interno da Fundação considerava que “o programa enunciado foi, na generalidade, cumprido”⁴⁶.

« 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’.

⁴⁵ Como é possível ler nas brochuras do Serviço editadas já em 1989, por exemplo.

⁴⁶ Serviço de Animação, Criação Artística e Educação Pela Arte – o que foi feito. Relatório de actividades gentilmente cedido por Emília Rosa.

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

O programa do ACARTE e as suas adendas estruturarão a Segunda e a Terceira Parte desta dissertação. Estas, muito diferentes entre si, organizar-se-ão a partir de uma visita aos seus pontos. Assim, na Segunda Parte, dividida também em três blocos, trata-se de avistar o que o este Serviço “não vai ser nem fazer” (2.1), o seu “porquê” e “para quê” (2.2), e aquilo em que “acredita” (2.3). Já na Terceira Parte, eminentemente descritiva e organizada cronologicamente, trata-se de, seguindo de perto a [Timeline ACARTE 1984-1989](#), entrever o que o ACARTE “foi” e o que “fez”, à luz das questões anteriormente enunciadas (3.).

Começando então por uma apresentação do programa do ACARTE entendido enquanto manifesto, passar-se-á de seguida, nesta Segunda Parte, para uma análise do ponto 3. 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 negativa que abre caminho ao que se analisará como sendo uma *curadoria da falta*. Nisto, como referido já, começar-se-á por apresentar o conceito de *falta* tal como tem vindo a ser problematizado por Roberto Esposito (2010; 2013), 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 recentes discussões sobre a viragem discursiva e performativa em curadoria e o lugar da performance no museu.

Analisando depois as adendas PORQUÊ e PARA QUÊ, enceta-se, pela mão de Nuno Grande, e com a ajuda da historiografia recente sobre as transformações culturais na Europa do Pós II Guerra Mundial, um longo e cronológico percurso pela história da construção dos Museus de Arte Moderna. 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 (2.2), que se entrevê à luz do conceito do conceito de “cenário” avançado por Diana Taylor, a que se contrabalança 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.

A análise cronológica encetada anteriormente estende-se por fim à análise do ponto 2. EM QUE ACREDITAMOS, onde a biografia de Madalena Perdigão é visitada em diálogo com a emergência daquele a que Rui Bebiano chama “povo *pop*”. Equaciona-se, assim, a acção de Madalena Perdigão no ACARTE à luz 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 nas décadas de 1960 e 1970 em articulação com o Centro de Investigação Pedagógica da Gulbenkian (2.3). Assim, situar-se-ia 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 como o culminar de um projecto de experimentação pedagógica iniciado em plenos Longos Anos Sessenta.

Mas regresse-se, porém, ao dia 17 de Maio de 1984 e à conferência de imprensa onde Madalena Perdigão apresenta o programa do ACARTE, procurando encontrar nele as coordenadas do tempo que lhe dá origem, pensando, porventura, que estas são as mesmas que impelem ao ressurgimento de Almada Negreiros como figura emblemática e programática, como se deu conta. Um Almada redescoberto nos Anos 80, numa redescoberta que servirá, ela própria, para afirmar as potencialidades dos tempos novos que aí vêm e, neste caso específico, instituir a acção do ACARTE.

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 anunciado do novo Serviço e o seu programa funciona como declaração de intenções, documento escrito que orientará a sua acção feito acto de fala (Austin 1962), começando a cumprir-se, justamente, na sua elocução pública. O que permite levantar várias questões, tanto em relação ao documento escrito, quanto à sua apresentação.

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 2012, 17). Sob este prisma, o documento escrito *programa do ACARTE* tem um carácter instituinte, tal como o têm os Estatutos da Fundação Calouste Gulbenkian, 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, ex-programador do programa Gulbenkian de cultura contemporânea *Próximo Futuro*, a Fundação Calouste Gulbenkian 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 Fundação Calouste Gulbenkian em tempos já de democracia, com o complexo Gulbenkian *no seu todo* em pleno funcionamento, incluindo a sua ala sul (CAM e ACARTE). De certo modo, esta parece ser igualmente a opinião de Delfim Sardo, numa comunicação apresentada por ocasião dos 30 anos do CAM. Apontando, entre outros, para a extinção do ACARTE, e referindo a inexistência de um programa específico do CAM que, ao contrário do ACARTE, nunca terá tido um programa, o autor sustenta que a sua acção sempre se terá pautado por uma certa ambiguidade (Sardo 2014).

Ainda na opinião de 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” (Pinto Ribeiro 2007, 371). Também para este autor, é curioso assinalar, o programa do ACARTE funcionaria como um manifesto.

De acordo com uma definição genérica de *programa*, este pode tanto dizer respeito a um conjunto de espectáculos ou de actividades (por exemplo, o programa de uma noite, um programa de festas), como à grelha televisiva ou radiofónica (o programa de uma estação), como ao índice das matérias a tratar ao longo de um ano lectivo ou num seminário específico (o programa da cadeira, o programa escolar), como à exposição resumida que um partido ou um governo faz das direcções que decide seguir (o programa do governo, o programa do partido), como a um projecto, um objectivo, ao conjunto dos pré-requisitos a cumprir no desempenho de uma tarefa. Na linguagem informática a noção de programa está intimamente ligada à escrita do código que indica ao computador como funcionar.

Esta interligação programa/escrita/temporalidade projectiva relativa a uma unidade espacio-temporal concreta é amplamente desenvolvida por Raquel Lopes (2014) que, no âmbito da sua tese de Doutoramento sobre a “Programação Cultural como Exercício do Poder”, propõe uma análise da noção de programa como documento escrito onde, elencando-os, se traçam projectivamente os caminhos a seguir. A autora, atenta às alterações que a cultura digital acarreta para a programação cultural, chama a atenção para o modo como a

mudança de media e a alteração dos suportes de onde e para onde se programa (um sítio online, um museu, determinada comunidade específica) influencia a natureza, os sujeitos e o alcance da sua acção⁴⁷.

No entanto é a coincidência de significados e o carácter a um tempo só projectivo e serial, político, pedagógico e de programa de festas o que aqui nos interessa pensar, dado que é na confluência destes sentidos, entre festa, escola e governação que o programa do ACARTE conhecerá a sua eficácia máxima. Eficácia esta que se prende com o lugar de onde a sua programação se enuncia e para o qual traça linhas de orientação: o espaço público do Museu, especificamente do Centro de Arte Moderna entendido como um centro de Cultura por via da acção do ACARTE, situado na ala sul do complexo Gulbenkian.

Mas se por um lado, como se viu, é na escrita que reside grande parte do carácter instituinte do programa do ACARTE, por outro lado é na sua apresentação pública, ampliada pelos meios de comunicação chamados propositadamente para a ocasião, que este se cumpre enquanto manifesto, assinalando performativamente um início. De acordo com António Pinto Ribeiro (2007) a preocupação com os meios de comunicação seria característica da forma de actuação de Madalena Perdigão, desde pelo menos os tempos dos Festivais Gulbenkian de Música⁴⁸, podendo remontar, talvez, aos tempos da Universidade de Coimbra onde, na década de 1940, dinamizara o programa de rádio *A Música e os Seus Sortilégios*. Deste modo, ela enunciaria uma preocupação pedagógica e dialógica para com uma comunidade que ao mesmo tempo procuraria construir.

Em *Manifesto = Theatre*, Martin Puchner (2002) traça uma genealogia da forma manifesto no campo artístico, chamando a atenção para o modo como este, resultante da

⁴⁷ “A programação é uma metáfora do poder, cujas relações de possibilidades vamos explorar sempre no cruzamento com a cultura. Os conceitos de Cultura e Poder, na sua longa evolução, deram origem ao programador cultural, cuja missão e tarefas foram desenvolvidas em Portugal nas últimas décadas. Para este facto concorreu a multiplicação dos locais de actividade artística através da recuperação e construção de teatros. Na nossa perspectiva, os programadores serão confrontados com a necessidade de redefinirem o seu espaço de acção. Encontramo-nos perante a alteração de um dos elementos perenes da programação cultural: o controlo do espaço, do momento e das condições da representação artística por via da tecnologia. Atentaremos ao processo provocado pela emergência de uma nova forma de representação sem local, no ecrã do computador, em contraponto com as entidades formalmente instituídas para o encontro artístico – os teatros e os museus.” (Lopes 2010).

⁴⁸ Diz a este respeito: “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.” (Pinto Ribeiro 2007, 372-373).

importação de uma estratégia política discursiva para o campo da arte e da literatura, é performativo. E é-o agindo discursivamente, quer provocando uma ruptura no contínuo do tempo e inaugurando uma temporalidade futura de que o manifesto *em si* seria então o primeiro momento; quer declarando uma nova ordem das coisas; quer exortando à formação de algo *a vir*, algo que *será* formado por essa nova ordem; quer situando-nos num dado momento histórico, iluminando o tempo presente por contraposição ao tempo que se quer instaurar, como se começará por fazer por via da análise do programa do ACARTE.

Na opinião dos Critical Art Ensemble (*apud* Puchner 2002, 452), autores de um manifesto escrito já em 2000, o manifesto seria um género rápido, muito mais rápido e directo do que o livro como forma de difusão de ideias. Neste sentido, a sua temporalidade, sobretudo no campo artístico onde conhece um auge depois dos modernismos do início do século, ter-se-ia forjado em interligação estreita com as narrativas modernistas da História da Arte. Estaria intimamente ligada a uma noção de temporalidade linear onde a um movimento ou estilo se sucederia outro, e outro, com o novo a ditar o passo, numa sucessão vertiginosa.

Para Puchner, que ao analisar formalmente o manifesto complica as suas leituras mais apressadas (entre elas a da suposta “actualidade” do género), a forma manifesto implicaria tanto a apresentação de determinado conjunto de ideias ou visão do mundo como a existência de um público real ou imaginado. “Manifesto” vem do latim “manifestare” que significa trazer à luz, fazer visível. E nisso partilharia algo e comum com o teatro. “Teatro” vem do grego “theatron”, local de onde se vê. Teatro e manifesto estariam assim unidos entre si por uma “aliança na visibilidade”, como referem Laura Cull e Will Dadario (Cull e Hoffmann 2010), sublinhando o facto de ambos sinalizarem o acto de tornar visível. Mas Puchner dá conta de uma tensão entre a performatividade (eficácia) e a teatralidade (o que dão a ver e como o fazem) da forma manifesto, avançando com a sugestão de que quanto mais teatral um manifesto é, tanto menos performativo ou efectivo (passível de ser lavado à prática, em suma), ele pode ser. Dá como exemplo o *Manifesto do Teatro da Crueldade* de Antonin Artaud – tão teatral e tão extremo nas suas imagens, que se tornaria dificilmente realizável num lugar outro que não a escrita.

Regressando ao programa do ACARTE, interessaria interrogar as formas como se fez tão eficaz a ponto de ter sido, “na generalidade, cumprido”, investigando nele os modos como a comunidade com e para quem fala se construiu.

Comece-se então pelo ponto 3 do Programa O QUE NÃO VAMOS SER NEM FAZER, dado que, ainda segundo a análise de Puchner (2002), tal permitiria vislumbrar, em negativo, a ordem das coisas onde a sua acção se insere, e com a qual procura instaurar uma ruptura. Assim, principiar pelo que o ACARTE afirmará *não* ser *nem* fazer (Perdigão 1984-a) permitirá, por recorte, compreender o seu contexto de emergência, observando as suas razões de ser e os seus modos de operar.

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.

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. E a afirmação de uma cinética da internacionalização e da itinerância – coisa importante de pensar num momento de regresso ao nacionalismo como tema, mas também de “descobrimento” da Europa como são os Anos 80 em Portugal: “Não vamos ter preconceitos quanto a géneros artísticos nem quanto a formas de expressão consideradas mais ou menos nobres”; “Não vamos adoptar conceitos estreitos de nacionalismo estéril”, “Não vamos confinar-nos nos espaços do Centro de Arte Moderna mas sim abrir-nos à itinerância no País e no estrangeiro”; 2) Uma ruptura com um modo de produção: “Não vamos ter companhias residentes”; e 3) 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, mas sim sobre uma atenção à existência de lacunas, i.e., às *faltas*: “Não vamos competir com iniciativas de outras entidades, de dentro ou de fora da Fundação Calouste Gulbenkian, mas sim preencher lacunas eventualmente existentes”.

Vejam-se então estes pontos um a um, começando pelo último, que é o mais geral e o mais operativo, aquele que parece colocar em marcha todos os outros, definindo com isso a referida noção de *curadoria da falta*. Para tal, como dito antes, começar-se-á por apresentar o conceito de *falta* tal como tem vindo a ser problematizado por Roberto Esposito (Esposito 2010), propondo-o como operativo 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, vistas como “instituições do comum”⁴⁹. De seguida, com vista ainda à problematização da referida 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 recentes discussões sobre a viragem discursiva e performativa em curadoria e o lugar da performance no museu.

2.1.1 *Communitas/immunitas* e um pensamento não identitário da comunidade

“Preencher lacunas”... “Fazer falta”: por várias vezes Madalena Perdigão atentará na questão da falta como uma das razões de ser do Serviço ACARTE, razão esta que se prende também com o *como* da sua acção. Esta abertura à falta implicaria, como se verá, o questionamento radical de uma noção identitária com a subsequente des-hierarquização que daí advém, mostrando-se muito interessante para pensar o ACARTE.

Roberto Esposito (2010) em *Communitas – The Origin and Destiny of The Community*, propõe uma teorização do conceito de falta onde esta 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 seria o *munus*, “a ‘coisa’ que os membros de uma comunidade teriam em comum”, Roberto Esposito vai à etimologia de *communis* que significaria “aquele que partilha, um ofício, uma tarefa, uma carga», um *múnus*, para daí depreender que *communitas* seria “a totalidade das pessoas unida 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 com a 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”. Não seria um ter, mas em contrapartida, “uma dívida, um depósito, uma prenda que tem de ser

⁴⁹ (Esche 2014). Ver também: Museu Nacional de Arte Reina Sofia, Fundación de los comunes. 2015. “Usos de la cultura. El museo y las instituciones de lo común.” Última actualização a 15 de Novembro. <http://www.museoreinasofia.es/fundacion-comunes/usos-cultura-museo-instituciones-comun>.

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 que faria com queo “comum” fosse 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 emergente precisamente na década em que o ACARTE opera, 1980, de que um dos primeiros marcos é o livro *La Communauté Désœuvrée* de Jean-Luc Nancy (1982). Seguiu-se, em jeito de resposta, o livro *La Communauté Inavouable*, de Maurice Blanchot (1983). Uns anos depois, já na década de 1990 e depois da queda do muro de Berlim, haveriam de se juntar a este debate as obras *La comunità che viene* de Giorgio Agamben (1993) e *Communitas – origine e destino della comunità* de Roberto Esposito (2010).

Tratava-se então de ensaiar um pensamento da comunidade por via do qual esta não se pudesse vir a resumir na 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). Em Nancy (*apud* Monteiro 1987, 885) a comunidade – que teria lugar no *désœuvrement* – seria não uma obra, mas o próprio ser da relação, ou seja, não o ser comum mas o ser-em-comum de uma existência coincidente com a exposição à alteridade (Esposito 2013), não “o laço entre as pessoas, mas o surgir desse *entre* as pessoas” (Nancy *apud* Monteiro, 1987, 885).

A poucos anos de 1989 e da queda do bloco soviético, tanto o pensamento de Nancy como o de Blanchot têm como horizonte o binómio comunidade / comunismo que tentam destrinçar enquanto derivados, como se um fosse o devir “natural” do outro, resultando naturalmente em hecatombe, como o comprovaria o agonizante regime soviético⁵⁰.

⁵⁰ Como diz Nuno Leão, “depois destes, outros se seguiram e retomaram, de uma maneira ou outra, essa «reflexão jamais interrompida, mas exprimindo-se apenas de longe a longe, sobre a exigência comunista, sobre as relações desta exigência com a possibilidade ou a impossibilidade de uma comunidade num tempo [a década de 1980] que parece dela ter perdido até a compreensão [...], enfim sobre a insuficiência da linguagem de que tais palavras, *comunismo*, *comunidade*, dão mostra, se pressentimos que transportam com elas toda uma outra coisa que não o que pode ser *comum* àqueles que pretenderiam pertencer a um conjunto, a um grupo, a um conselho, a um colectivo, fosse através da recusa de fazer parte, sob qualquer forma.» (Blanchot, 1984, 9) [Est]as palavras, com que Blanchot inicia o seu livro sobre a comunidade servem (...) para nos situarmos –

Assim, se Nancy trabalha na desconstrução da retórica de uma suposta perda originária de uma comunidade entendida como vínculo identitário, advinda com a modernização, tal serviria para mostrar a sua “diferença radical em relação ao ‘espírito do povo’ que de Hegel a Heidegger apresentou a colectividade como projecto”. Dado que “não produzimos [a comunidade], fazemos a experiência dela (ou a sua experiência faz-nos) como experiência da finitude” (Nancy *apud* Monteiro 1987, 885, parêntesis rectos meus).

O facto de esta retórica da perda ser colocada em acção retrospectivamente (lamentase sempre uma suposta perdida “idade de ouro” da comunidade) ajudaria ao estabelecimento dos ditos laços identitários que comporiam a comunidade como obra, o que serviria para alimentar exclusões identitárias. Nancy e Blanchot procuram em contrapartida situar a comunidade não no reino da *finalidade* mas no reino da *finitude*, proibindo-a de “fazer obra e não ten[do] por fim qualquer valor de produção”, servindo “para nada excepto para tornar presente o serviço ao outro até na própria morte, para que o outro não se perca solitariamente mas se encontre ali completado” (Blanchot *apud* Monteiro 1987, 885).

O tema do comunismo como o do indivíduo encontrariam nestes autores o mesmo pano de fundo: a noção de imanência, do ser presente a si próprio da comunidade que rapidamente resultaria num fechar-se a si própria e ao seu destino; problema, como ressalva Leão, “dos horizontes, de todo o comunismo e todo o humanismo que sonham com a imanência absoluta do homem ao homem” (Leão 2014).

Blanchot e Nancy partiriam pois “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” (*ibidem*, 3, parêntesis rectos meus).

Desta maneira, terminaria na década de 1980, em que o ACARTE opera, uma determinada forma de pensar a comunidade. Porém, como conclui Nancy, a *sociedade* não se fez sobre a ruína de uma *comunidade*, “nem tão pouco a comunidade se encontra à nossa

imediatamente – no interior de uma problemática. No final dos anos 1980, uma obra que retoma de modo evidente este fio de reflexão sobre a comunidade ou sobre a exigência comunista de que nos fala Blanchot, será a *Comunidade que vem* (1990) de Giorgio Agamben, publicada por altura do colapso definitivo do chamado socialismo real com a queda do muro de Berlim. Mas houve também, nesse mesmo ano de 1990, a publicação por Jacques Rancière de *Aux bords du politique*. E ainda os seminários de Derrida sobre as *Políticas da amizade*, que remontam a 1988-89 (publicados apenas em 1994). Ou mais tarde, em 1998, *Communitas, origem e destino da comunidade*, de Roberto Esposito. São talvez apenas exemplos: que não constituem sistema, que guardam às vezes posicionamentos diferentes em momentos decisivos, que não fecham.” (Leão 2014, 2)

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*. Porque não existe nunca (nem existiu, ou existirá) “a comunidade”, incarnada num sujeito isolado e separado, como numa qualquer totalidade *de si mesma* plenamente constituída” (*ibidem*, 4). De resto, seria possível relacionar ou fazer coincidir o destino moderno da comunidade com o próprio conceito de *modernidade* (ou de Estado moderno): desde a nostalgia da comunidade perdida em Rousseau até à crítica da razão esclarecida e esclarecendo-se em Kant, passando pela filosofia do Estado e da polícia (no sentido original do termo) entre Hobbes e Hegel, um mesmo projecto de modernidade e de progresso visou fundamentalmente a redução de *todo* o sentido à imanência, ao homem ou ao sujeito.

No seguimento desta linha, os fascismos do século XX, incluindo o nazismo, representam realmente o retorno (monstruoso, como não podia deixar de ser) do desde sempre recalcado “sujeito social” que não existe senão como mito, promessa *ou* nostalgia; *realizando-o*, bem entendido, o fascismo reactualizou o mito da política ocidental uma última vez (como obra derradeira, obra de morte)” (*ibidem*).

Como ressalva Esposito, não obstante a fecundidade teórica desta proposta, ao colocar a ênfase sobre o *cum* e não sobre o *mínus* 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 politicamente (Esposito 2013).

Assim, centrando-se sobre o significado de *mínus* – a segunda preposição da expressão *communitas* – o autor procuraria estender os possíveis alcances políticos deste conjunto de propostas. O *mínus*, que se poderia ambivalentemente ler enquanto “prenda” e “lei”, comporia como que uma espécie de “lei da oferta unilateral aos demais”, o que permitiria ao autor continuar dentro do campo semântico elaborado pelos desconstrucionistas, em que a comunidade seria entendida enquanto expropriação” (*ibidem*, 5). À *communitas* Esposito oporá *immunitas*, ou seja, a subtracção a esta lei, resultando num fechamento sobre o próprio que, no limite, poderá resultar numa “auto-imunidade”, i.e. num excesso de protecção e de fechamento que se revelaria enquanto *desvitalização*, letal, portanto 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. Dá 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 que “não há ainda um léxico satisfatório para falar de algo como os “comuns” (de que uma das traduções para português é a noção de baldio), que se encontra actualmente excluído, em primeiro lugar do processo de modernização e depois do da globalização. Por comum, Esposito não se refere ao público – oposto dialecticamente ao privado – nem ao global, correspondente ao local. Os “comuns” seriam 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. Na possibilidade de pensar, antes mesmo de agir, sob este horizonte” (*ibidem*).

2.1.2 “Fazer Falta”, uma *curadoria da falta* para um uso *comum*

Como referido, o que nesta proposta interessa para pensar o ACARTE é o questionamento radical de uma noção identitária e a subsequente des-hierarquização que daí advém. 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 estar sempre a afirmar em competição com outras identidades mais ou menos “fortes”, “desenvolvidas” ou “atrasadas”, mas antes uma elaboração viva, porque aberta às necessidades de determinado contexto. Uma comunidade onde 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.

Igualmente, esta acção pela 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 entrevistadas como “motor”, “fardo”, “embaraço”, “vantagem”, “condição”. Ganhando, assim, 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 deste Serviço que operava por um atenção “à falta” em linha com o que refere Charles Esche, Director do Van Abbe museum, e da Bienal de S. Paulo 2014, numa conferência recentemente proferida na Fundação Calouste Gulbenkian. Aí Esche refere os modos como algumas instituições artísticas incorporariam *em si* o conceito de comum, dando como exemplo as colecções dos museus que entende enquanto propriedade partilhada. Em sua opinião, “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”. O que, como mais adiante se verá, aponta para uma tensão que atravessará a acção da Gulbenkian fazendo-a oscilar entre aquilo a que aqui se chamou o pólo *Gulbenkian, cenário de modernidade* e o pólo *a nossa Gulbenkian*.

Mas Esche fala em 2014, a partir do presente momento de crise do Estado Social e da ideia de Nação, numa altura em que se assiste a um afastar de uma estrutura democrática e ao retomar de um modelo oligárquico, propondo aos museus e centros artísticos que repensem a sua função social neste quadro, entendendo-se a si próprios enquanto propriedade partilhada, parte de um comum (Esche 2014). Ou seja, é no sentido de um “abrindo-se ao que falta” e não de um “colmatar uma falta” que Esche entende a acção dos museus. Acção esta que, mais do que filantrópica (por encenar sempre uma desigualdade entre quem dá e quem recebe), se veria a si própria como constitutivamente *comum*.

Entre 1984 e 1989 – como o anexo online nos permite cronologicamente entrever – e 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 gostaríamos de chamar uma “curadoria da falta”, ou melhor, uma “curadoria das faltas” (porque muitas e específicas consoante os casos, como veremos), Madalena Perdigão inaugura com o seu programa-manifesto, um espaço 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.

2.1.3 Transformar-se no que falta ou criar as condições para que a falta surja?

Mas 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 Serviço ACARTE, dele faz numa entrevista dada a João de Freitas Branco. Sustenta então 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 português⁵¹.

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 entrever. Curiosamente, porém, se recuarmos até às polémicas que terão levado ao afastamento de Madalena Perdigão da Fundação Calouste Gulbenkian, vemos que é neste conceito que se funda uma das principais críticas colocadas à sua acção em 1974. É que esta ênfase no “fazer falta”, caso se trate de uma falta 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, pois 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 – porque 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 em Maio de 1974 ao sustentar, 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.” (parêntesis rectos meus).

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

⁵¹ 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).

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) concorrências 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, parêntesis rectos meus). 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*).

De acordo com António Pinho Vargas (2011) em *Música e Poder: Para uma Sociologia da Ausência da Música Portuguesa no Contexto Europeu*, onde o autor dedica um capítulo à análise do modo como a acção da Fundação Calouste Gulbenkian tem sido entendida enquanto central no campo cultural português, em particular no campo musical, a acção da Gulbenkian caracterizar-se-ia 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, parêntesis rectos meus). Esta investigação (onde sintomaticamente vemos reaparecer a noção da falta: uma ausência é uma falta) é particularmente atenta ao modo como a Gulbenkian se posiciona face à dicotomia “lá dentro” – “lá fora”, permitindo assim, ao colocar a ênfase num território já desde sempre atravessado, onde Portugal não aparece como entidade estanque, lançar algumas pistas importantes na 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, a Fundação Calouste Gulbenkian – é, como se verá mais em pormenor na Terceira Parte desta dissertação – 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 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,

respondendo ao que “falta”, o ACARTE vai, de certa forma, de encontro às críticas de Mário Vieira de Carvalho à actividade do Serviço de Música, não repetindo antigos “erros”. 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*” onde não haveria continuidade entre os projectos, e a uma precarização do trabalho artístico. Mas interessa porém não esquecer que é por *já* existir uma Orquestra, um Ballet e um coro Gulbenkian (e em complementaridade com estes), numa época em que o país estava prestes a ter uma Secretaria de Estado da Cultura separada do Ministério da Educação e do Conselho de Ministros (posteriormente, entre 1981 e 1985, Ministério da Cultura e novamente Secretaria de Estado da Cultura até 1995)⁵² que a sua criação deve ser entendida.

E 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 muros, como se verá.

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 esta deve ser pensada. Uma descrição destas práticas cruzar-se-ia com o tal mapa em que centros comerciais, terras ocupadas, discotecas, praias, e comboios suburbanos, longe de pertencerem a realidades e tempos distintos, se cruzariam enquanto possíveis espaços de construção de um *comum*, comum esse que faria da Gulbenkian “a nossa Gulbenkian” – e que interessaria entrever nas várias formas de ser praticado, contribuindo com isso para a construção do referido vocabulário necessário.

⁵² Diz a este respeito Eduarda Dionísio: “Mas só em 1981 a AD “elevava” a Cultura a Ministério. E é assim que houve, em Portugal, dois Ministros da Cultura, futuros eurodeputados: Lucas pires, então CDS, no Governo Balsemão (de Setembro de 81 a Junho de 83) e Coimbra Martins, PS, no Governo Central Soares/ Mota pinto (de Junho de 83 a Novembro de 85). O regresso da Cultura a Secretaria de Estado, com Teresa Patrício Gouveia, começou por ser criticada pela oposição e lamentada pela inteligentzia.” (Dionísio 1993, 418). No site do Governo de Portugal, <http://www.portugal.gov.pt/pt/os-ministerios/primeiro-ministro/secretarios-de-estado/secretario-de-estado-da-cultura.aspx>, consultado a 12-01-2015, não nos foi possível encontrar um historial desta instituição.

2.1.4 Programação ou Curadoria?

Na parte que se segue, propõe-se um situar da acção de Madalena Perdigão, no âmbito do ACARTE, no contexto das recentes discussões sobre a viragem discursiva e performativa em curadoria e o lugar da performance no museu, por via de um percurso pela história cruzada da curadoria e da programação em artes performativas. Ajudando assim, depois de uma explicitação do conceito de “falta”, tal como aqui utilizado, a esclarecer a opção pelo conceito de “curadoria”, iluminando aquilo a que se chamou uma *curadoria da falta* – ou das faltas, porque singulares e situadas em contextos particulares.

Assim, e se de acordo com a definição de Esposito, a falta seria sempre “incurável”⁵³ (porque caracterizada, justamente, por um esvaziar da propriedade no seu negativo, por 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, aquilo a que mais tarde se veio a chamar “programador(a)”, antes mesmo de a terminologia se começar a difundir. Mas o estilo independente de organização de eventos e de iniciativas que o ACARTE prosseguiu, muito diferente, como veremos, do que se fazia no resto do complexo Gulbenkian, nomeadamente no lado do 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”⁵⁴ aproximá-la-á daquilo a que se tem vindo a chamar o campo expandido da curadoria.

2.1.5 O curador

Do latim “curare”, que significaria “tomar conta”, a palavra teria evoluído no contexto da língua inglesa para “guardião”, “aquele que toma conta”. Se no séc. 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 sendo usado para dar conta da pessoa encarregada do cuidado das almas, no séc. XVII este entendimento do

⁵³ Para usar uma expressão de Jan Ritsema na revista *Fracija* dedicada especialmente ao tema “curating performing arts.” (Ritsema 2010, 6).

⁵⁴ Expressão que serve de título ao texto de Madalena Perdigão no catálogo onde se assinala a participação do ACARTE na Exposição-Diálogo de 1985 (Perdigão 1985).

termo sofrera uma alteração. Em 1661 o termo seria já usado para denotar a pessoa encarregada de uma livraria, um *zoo*, um museu, um espaço de exposição, tendo sempre uma conotação hierárquica. Um curador seria assim alguém que preside aos destinos de algo, o que denota uma relação estreita entre cuidar e controlar (*ibidem*). Como nos dá conta Kate Fowle, mas também Rebecca Schneider (Schneider 2010), é apenas tardiamente que a palavra se relacionará directamente com o espaço do Museu, sendo só em 1870 que o Oxford Dictionary assinalaria “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 assim “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, sustenta. A autora 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 de seguida como a arte e as exposições podem cumprir desígnios panfletários, dando como exemplo a União Soviética de 1917 (onde, por exemplo, comboios-exposição eram enviados pelo país fora 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 como arte promotora de morais condenáveis).

Aprofundando os vários sentidos da palavra curador, 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, o curador se “refina” também a si próprio. Para além de um administrador que supervisiona, o curador torna-se um “*connaissanceur*”. Dando como exemplo o caso do MoMA, cuja construção, para os seus fundadores, resultaria de um processo social de auto-realização pessoal, Fowles relaciona este tornar-se a si próprio um “*connaissanceur*” com aquilo a que Foucault chamaria “o cuidado de si”. Isto é, um conjunto de práticas levadas a cabo, desde a Grécia Antiga por

pequenos grupos de gente “cultivada”, para quem a “arte da existência” apenas teria razão de ser caso houvesse este “cuidado” de si. Para Foucault, o “cuidado de si” 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 cuidado e, simultaneamente, de (auto) regulação.

Tendo ainda como exemplo o caso do MoMA, agora através da figura do seu primeiro director, Alfred H. Barr – que teria não só viajado pela Europa e pela Rússia como estudado em Princeton e Harvard onde travara conhecimento com métodos de análise da sintaxe das obras isoladas – Fowle faz coincidir na figura do curador/”connoisseur” como que 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 *white cube* ao serviço da elevação da autonomia da obra, controlando tanto quando cuidando do que poderia (ou não) ser considerado digno de atenção. Barr tornar-se-ia assim um dos primeiros e mais célebres curadores, sendo várias vezes galardoado pela sua contribuição para o estudo da arte moderna, cujos artistas-chave ajudaria a estabelecer.

Como se terá oportunidade de ver em detalhe no capítulo seguinte, onde se tratará da evolução do Museu e do conceito de cultura, em particular na Europa, entre o Pós II Guerra Mundial e a década de 1960, 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 artistas⁵⁵. Também o entendimento da função do público muda e este passa de espectador a participante. Um exemplo disso pode encontrar-se, por exemplo, no londrino Independent Group que se estabeleceu a partir de 1952 em torno do Institute of Contemporary Art (ICA). Constituído por artistas, críticos e arquitectos que visavam ser anti-elitistas e anti-académicos e questionavam as interligações entre alta e baixa cultura, cultura erudita e cultura de massas (entre eles Herbert Read, principal teórico da Educação Pela Arte que é assim indestrinçável da actividade de um espaço concreto), transformaram o ICA num fórum de debate e discussão, organizando conversas, palestras e projecções de filmes. A partir da década de 1960, também o entendimento da função do curador foi potencialmente aliviada do pendor caritativo e autoritário que duplamente a

⁵⁵ 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.

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” (*ibidem*, 29).

Na exposição *Live in your head: when attitudes become form: Works-Processes-Concepts-Situations-Information*⁵⁶ organizada por Harald Szeemann, então director da Kunsthalle de Berna em 1969 o espaço da galeria passaria a estúdio abarcando acções e instalações que se estenderiam ao espaço da rua. Segundo Bruce Altshuler (Altshuler 1998), esta exposição, com trabalhos de cerca de setenta 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 crítica em si mesma eminentemente experimental.

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 agora temporalmente 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: isto é, 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 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).

⁵⁶ O catálogo desta exposição encontra-se disponível no arquivo ubuweb.com, em http://curatorsintl.org/posts/live_in_your_head_when_attitudes_become_form_now_available_from_ubuweb, acedido em Janeiro de 2014.

A vulgarização do termo seria assim relativamente tardia, sendo a recente vaga de livros, revistas, conferências e especializações superiores em curadoria causa e sintoma disso mesmo – e formando no seu todo um contexto no qual as exposições e não já as obras, somente, ganhariam uma autonomia própria.

Avançando com a noção de “campo expandido da curadoria”, Fowles propõe uma releitura de “Sculpture in the Expanded Field” – o famoso ensaio de Rosalind Krauss, publicado na revista *October* nos Anos 70, onde Krauss tenta dar conta de uma série de novas práticas artísticas (justamente as mesmas que Szeemann apadrinhava) – sugerindo que onde se lê “sculpture” se leia “exhibition” (Krauss 1979)⁵⁷. A curadoria, onde cada vez mais se inclui a produção de trabalhos temporários, a organização de edições, de residências e de eventos que não exposições (por exemplo com uma única exibição/apresentação), seria assim um campo expandido a requerer mais do que uma administração ou um cuidado no sentido de cuidar das obras ou da administração do museu. Exigia, assim, 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, uma atitude e atenção (antecipada) aos seus efeitos quer no mundo da arte, quer na sociedade em geral. Passaria 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 posiciona-la nos actuais debates sobre curadoria, performance, museus, e “instituições do comum”.

A propósito da presença do corpo no espaço expositivo dos museus, vale a pena narrar um episódio da história da arte, tal como descrito pelo historiador Philip Ursprung. Com ele, procurar-se-á esboçar linhas de uma problematização possível em torno dos termos performance e museu, procurando no final enunciar alguns paralelos com o caso português, nomeadamente no que diz respeito à figura de Ernesto de Sousa no âmbito da Alternativa Zero⁵⁸, entrevedo eventuais continuidades com o que será a acção do ACARTE .

⁵⁷ Em *Sculpture in the Expanded Field* pode ler-se: “Over the last ten years rather surprising things have come to be called sculpture: narrow corridors with TV monitors at the ends; large photographs documenting country hikes; mirrors placed at strange angles in ordinary rooms; temporary lines cut into the floor of the desert. Nothing, it would seem, could possibly give to such a motley of effort the right to lay claim to whatever one might mean by the category of sculpture. Unless, that is, the category can be made to become almost infinitely malleable.” (Krauss 1979, 30)

⁵⁸ De acordo com Isabel Nogueira “Segundo Ernesto de Sousa, a exposição tinha por objectivo combater o isolamento dos artistas e dos críticos portugueses — tanto dos que residiam no estrangeiro como dos que viviam em Portugal —, fomentando uma perspectiva crítica e uma responsabilidade assumida, que se afastasse dos

2.1.6 *Manopshycotic Ballet* e um determinado caminho na História da Arte

A respeito dos tempos que se sucederam à saída de Szeemann da Kunsthale de Berna, o historiador Philip Ursprung (Ursprung 2009) conta um episódio curioso onde as possibilidades levantadas pela emergência da performance e o mundo da arte apareceriam como pólos antagónicos, senão mesmo incompatíveis:

Tendo encontrado Harald Szeeman na estação de comboio de Zurique, Ursprung ter-lhe-ia perguntado por que razão não constariam da Documenta 5 de 1972 mais *happenings* e performances, ao que Szeemann teria respondido que originalmente estariam, sim, previstas mais performances. Dava-se o caso de entretanto, e já com a Documenta 5 em vista, ter organizado a exposição “*Happening & Fluxus*” no Kolnischer Kunstverein de Colónia, exposição essa que se teria revelado desastrosa. Resumindo: a performance pura e simplesmente não cabia, não tinha lugar na Documenta 5.

A partir deste encontro, Ursprung revisita então a exposição “*Happening & Fluxus*” interrogando os caminhos que a História da Arte poderia ter tomado caso a exposição não se tivesse revelado um falhanço; se a Documenta 5, em vez de se confinar ao espaço do museu, tivesse apresentado como centrais ao espírito da época e ao mundo da arte *happenings* e performances; e figuras como as de Otto Muehl e Allan Kaprow não tivessem sido retiradas do cânone da história da Arte nas décadas de 70 e 80.

Aparentemente, no caso de “*Happening & Fluxus*”, o director do Kunstverein terá mandado cancelar a participação de Otto Muehl e Hermann Nitsch após ter sido pressionado pelas autoridades municipais. Partindo de uma descrição de *Manopshycotic Ballet* de Otto

interesses comerciais. Neste intuito, o organizador, além de si próprio, contou com cerca de cinquenta participantes, (...) procurando seguir o critério da constituição de um grupo representativo “apenas de si próprio”. Os artistas vieram de experiências anteriores, como *Do Vazio à Pró-Vocação* (1972), *Projectos e Ideias* (1974), *Agressão com o Nome de J. Beuys* (1972), *Aniversário da Arte* (1974) ou *Semana da Arte na Rua* (1976). In <http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2007/Isabel%20Nogueira.pdf> consultado a 07/03/15.

No que diz respeito à arte da performance e presença do corpo ao vivo, refere Verónica Metello: “No mesmo ano de 1977 decorreu a referencial exposição *Alternativa 0*, na Galeria de Arte Moderna em Belém. Comissariada por Ernesto de Sousa, crítico de arte e programador que desenvolveu, a par de Egidio Álvaro, uma actividade e um discurso, considerando a importância da performatividade na arte contemporânea (recordamos que programara em 1969 *Nós não estamos algures* e em 1974 o *Aniversário da Arte* em Coimbra). A *Alternativa 0* incluiu uma intervenção do GICAPC, uma intervenção de Ernesto Melo e Castro e três performances do Living Theatre, em vários locais da cidade de Lisboa. O Living Theatre fez depois digressão, passando por Coimbra e pelo Porto, onde apresentou, tal como em Lisboa, “Sete Meditações sobre Sado-Masochismo Político”. In <http://baldiohabitado.wordpress.com/arte-da-performance-performance-art> consultado a 07/03/15.

Muehl – uma dança ritual onde performers e *cameramen*, igualmente nus, levavam a cabo, entre eles e com as máquinas de filmar, actos sexualmente conotados – Ursprung, para quem a radicalidade destas imagens teria ressonâncias facilmente reconhecíveis nos eventos recentes de 1968, questiona os limites do mundo da arte e os moldes em que as narrativas suas fundadoras são instituídas. Questiona em particular as interpretações que fariam coincidir o nascimento da arte contemporânea e das neo-vanguardas com a emergência de um “espírito de rebelião”, narrativa esta que continuaria a história tradicional do triunfo das vanguardas sobre a moral burguesa em finais do século XIX e no início do século.

Ao inquirir as razões por que *Manopsychotic Ballet* e outras performances não teriam sido escolhidas para integrar a Documenta 5, tendo aliás ficado completamente esquecidas pela História da Arte, o autor faz-nos ver um “mundo da arte” atravessado por conflitos e tensões internas, numa relação estreita com a sociedade. Ursprung, para quem a identificação tácita das neo-vanguardas com a agitação que varre o mundo ocidental nos Longos Anos Sessenta seria demasiado linear, chama a atenção para um outro conflito que, a seu ver, estaria em curso pela mesma época: a substituição da noção de “mundo do artista” por “mundo da arte”.

Numa altura de aumento exponencial do público da arte e de rápida expansão do mercado da arte, um mercado onde critérios de novidade marcariam o ritmo, a sua mediação (com a consequente autoridade para a validar e lhe atribuir significado) torna-se um terreno de luta que artistas, críticos e curadores disputariam. Ursprung chega mesmo a fazer uma equiparação entre a corrida ao ouro e a disputa terminológica (entre artistas, críticos e curadores) que a sucessão de nomes cunhados para definir os diferentes movimentos encenaria, como se a capacidade de nomear acarretasse consigo não a posse material da arte, mas a possibilidade imaterial de definir o que poderia, ou não, ser considerado como tal.

De acordo com o autor, no final da década de 1960 os vencedores desta disputa seriam indubitavelmente os Museus, sendo a Documenta 5, com o seu catálogo exaustivo, emblemática de uma “vitória do Museu sobre os artistas” e prefigurando a domesticação da complexidade levantada pela arte dos Anos Sessenta, com o seu sair da tela e do espaço do museu. A partir de então seriam os curadores e não os artistas ou os críticos a decidir os conteúdos, os temas e os locais das exposições.

Para Ursprung, o que estaria em causa em *Manopsychotic Ballet*, sobretudo quando entendido no contexto da obra de Muehl e relacionando-o, por exemplo, com a acção *Art and*

Revolution, de 1968, seria não a realização de mais um *happening*, uma “arte burguesa porque apenas arte”, como defenderia Muehl (*ibidem*), mas um teste à figura do curador⁵⁹. O resultado deste teste teria sido não apenas a censura de Muehl por parte das autoridades municipais e do Kunstverein, mas também – e sobretudo – a exclusão deste tipo de arte da Documenta 5 e o regresso ao espaço confinado do museu.

De certa forma, essa exclusão marcaria o fim de uma época. A partir daí não seria fácil para Muehl voltar a ter acesso às exposições e colecções que marcaram as tendências das décadas de 1970 e de 1980. Muehl, mas também Kaprow, o outro exemplo que dá, seriam, segundo o autor, figuras que por esta altura se retirariam um pouco de cena, correspondendo a Documenta 5 como que à instauração de um regime onde o mundo da arte *per se* se consideraria revolucionário, abafando com isso a complexidade social e política da década anterior e ajudando a forjar o mito das raízes políticas da arte contemporânea. A este respeito Ursprung dá como exemplo o vídeo de Joseph Beuys *La Rivoluzione siamo noi*, de 1971, onde este “noi” (com que é fácil, ainda hoje, identificarmo-nos) seria não a sociedade, mas o mundo da arte, como se este *em si* fosse revolucionário. Para Ursprung, Beuys, ao contrário, por exemplo, de Robert Smithson, nunca teria boicotado uma exposição ou colocado em causa o mundo da arte enquanto tal, antes trazido o político para o seu interior. Tratar-se-ia sempre de sugerir que a arte pode agir na sociedade mas nunca o contrário, razão pela qual o artista nunca seria mal recebido pelas instituições.

Em “Cultural Confinement”, texto que assinala a única participação de Robert Smithson na Documenta 5, pode ler-se que o “confinamento cultural acontece quando um curador, ao invés de pedir aos artistas que estabeleçam os limites da exposição, lhe impõe os seus próprios limites. Dos artistas espera-se então que se encaixem em categorias

⁵⁹ A respeito de *Art and Revolution* pode ler-se: “On the night of 7 June 1968 the already notorious art movement known as Viennese Actionism finally became embroiled with the law: an event officially entitled ‘Kunst und Revolution’ (Art and Revolution) led to charges being pressed against Günter Brus, Otto Muehl and Oswald Wiener. What had started out as an ordinary student gathering was taken over by a group of people associated with the Direct Art Group; while Muehl threw beer around, Brus defecated and masturbated in public while singing the Austrian national anthem. Wiener, who in fact had only been talking about computers, was quickly released. The tabloids coined the term Uni-Ferkelei (university obscenity), which for many Austrians is still synonymous with the day’s events. Documentation of what took place is scarce. Aside from oral history, only a few photographs still exist, along with Ernst Schmidt Jr.’s two-minute film that includes footage of the evening, also entitled Kunst und Revolution (1968). Ver http://www.frieze.com/issue/article/clean_up_your_act/, consultado a 11-12-2015.

fraudulentas. Alguns artistas imaginam conseguir controlar tal aparato, quando no entanto são controlados por ele” (Smithson *apud* Ursprung 2009)⁶⁰.

Como nos relembra Ursprung, ao publicar este comentário no seu catálogo a instituição Museu demonstra-se suficientemente poderosa para incorporar (e capitalizar com) a sua própria crítica. A Documenta 5 marcaria então o momento a partir do qual são os curadores e, em última instância, a instituição Museu a decidir o cânone da arte contemporânea. O episódio de *Manopsychotic Ballet* teria assim o condão de tornar visíveis não só as estruturas repressivas da sociedade do Pós II Guerra Mundial (por via da performance em si, que as obrigaria a fazerem-se explícitas), como as estruturas autoritárias do então redesenhado mundo da arte (por via da sua conseguinte exclusão da Documenta 5).

É sintomático que o que vem tornar visíveis estas estruturas, o elemento destabilizador neste episódio é a presença do corpo ao vivo, um corpo colectivo, em relação tanto entre si como com a tecnologia de registo emergente na época, a câmara portátil – impondo, no entender de Ursprung, a consequente exclusão do *happening* e da performance da Documenta 5 e, com ela, um determinado caminho da História da Arte.⁶¹

Curiosamente, na opinião de Nuno Grande, seria no encontro de Azeredo e, sobretudo, de Madalena Perdigão com Ernesto de Sousa na exposição *Alternativa Zero* de 1977, que parte do que viria a ser o CAM e o ACARTE se forjariam, sendo sabido como a Documenta 5, onde Ernesto de Sousa esteve em 1972, é por si considerada um marco. Veja-se a este respeito Nuno Grande (2014) no colóquio que marcou os 30º aniversário do CAM (Grande 2014):

Eu costumo dizer que [a Alternativa Zero] é a adaptação portuguesa de “When attitudes became form” de Harold Szeeman de 1969, ou então da Documenta 72 onde através da figura de Joseph Beuys a arte ganha uma dimensão magnânima ou total “todo o homem pode ser um artista” dizia Beuys. Esta ideia de que a arte pode estar em qualquer lado e qualquer homem pode ser um criador, um artista. É isso que a Alternativa Zero procura, conforme o próprio título da exposição traduz, esta ideia de que a arte pode ser manipulada, pode ser penetrada, pode ser vivida, também a partir do próprio do corpo do artista ou do artista na relação com o espectador, a Alternativa Zero passou por todas essas experiências, e é muito interessante ver o que ES escreve no texto que faz para esta exposição.

⁶⁰ O texto encontra-se integralmente disponível no site do artista: <http://www.robertsmithson.com/essays/cultural.htm> (14 Abril 2014).

⁶¹ Num artigo recentemente publicado na revista *Marte* #5 arrisca-se um paralelo possível entre a leitura avançada por Ursprung sobre *Manopsychotic Ballet* e o episódio que ficou conhecido como “A Guerra das Alfices” e que ocorre durante a apresentação da performance de Wolf Vostell *O Jardim das Delícias* na Exposição Diálogo. Ver a este respeito (Bigotte Vieira 2015-b).

Factor de desintegração, a obra de arte verdadeiramente moderna contém em si a sua própria destruição. O quadro não consente moldura, e a escultura não consente plinto que os separem do envolvimento real do que fazem parte. Rotura portanto na concepção do espaço e do envolvimento. Neste espaço todos seremos actores, prontos a viver a vida como situação estética: e autores, isto é, absolutamente responsáveis.

A ideia da emancipação do espectador, já não apenas numa situação de confronto com a arte, mas envolvido pela própria arte. E lembrava também Ernesto de Sousa que em Portugal não havia um museu de arte moderna isto numa época em que nos centros avançados a tendência é que tais museus cessem a sua existência. Ele já estava a chamar aqui a atenção para o facto de Portugal não ter um Museu de Arte Moderna e estar a discutir isto num momento em que noutros lugares cessava já essa apologia do Museu de Arte Moderna. Para se transformarem em grandes núcleos de arte de experimentação e estudo. Cá está a apologia do Centro, na recusa de alguma maneira do imobilismo e digamos o confinamento ao museu de arte moderna.



6. Ernesto Sousa com Madalena Perdigão e Azeredo Perdigão durante a sua visita à Alternativa Zero, em 1977 (*apud* Grande 2009, 229)

E para mim esta fotografia (*projeção da fotografia casal Perdigão na Alternativa Zero*) é simbólica. Uma instituição que tinha acabado de construir o seu edifício-Sede, digamos, de uma visão estática do que deve ser um espaço museológico (todo o espaço do edifício Sede foi pensado para essa colecção), em contraponto com alguém vinha dizer o Museu não pode ser um lugar estático - a um discurso único; o espaço do Museu deve ser o espaço de um Centro da liberdade e da experimentação. Portanto para mim esta fotografia, que é a visita de José de Azeredo Perdigão à exposição Alternativa Zero, mas sobretudo de Madalena Perdigão à exposição Alternativa Zero; sobretudo, porque Madalena Perdigão, estava a iniciar um trabalho de relação com o Ministério da Educação, o Serviço de Educação pela Arte. Eu acho que esta exposição marcou decisivamente a decisão de Azeredo Perdigão sobre a necessidade de criar um espaço alternativo ao edifício Sede para esta nova arte (ou esta nova expressão artística) para o qual o Museu do Edifício Sede não tinha espaço, mas também terá marcado Madalena Perdigão porque em Alternativa Zero ela encontrou muito daquilo que ela desejava trazer para dentro do ACARTE.

Na inexistência de dados mais concretos sobre este encontro, interessa sobretudo ressaltar a continuidade que Grande estabelece entre a figura de Ernesto de Sousa enquanto curador e o papel que Madalena Perdigão desempenhará no ACARTE.

Quanto à influência directa de Ernesto de Sousa na actividade do Serviço, dela dará conta a própria Madalena Perdigão em 1989, no ciclo de Homenagem a Ernesto de Sousa, entretanto falecido. De acordo com o texto do programa da iniciativa, teria, então, havido dois momentos privilegiados para esta colaboração: a propósito do ciclo Almada Negreiros, em 1984, e por ocasião da Exposição-Diálogo Sobre Arte Contemporânea, em 1985. Mas Perdigão invocará igualmente a importância de Ernesto de Sousa na história da cultura em

Portugal, inserindo os objectivos do ACARTE numa linhagem de que este seria referência não única, mas incontornável.

Um pouco na mesma direcção de Ursprung, Alexandre Pomar (Pomar 2007), num texto escrito no âmbito das 30^o comemorações da Alternativa Zero, sublinhará o papel desta exposição naquele a que chamou “o momento fundador da burocratização das chamadas (neo)vanguardas no contexto nacional – das margens ao poder”. Afirma então:

Oito anos depois de “Quando as atitudes se tornam forma” (Szeemann), a Alternativa Zero era retardatária e provinciana: outras coisas iam acontecer muito brevemente e mais outras, recalçadas, viriam à superfície, ou continuavam a vir. No rescaldo das animações revolucionárias pós-1974, encerrando o ciclo “circa 1968”, a AZ já era duplamente fúnebre. Desaparecidos o mercado e o “povo”, os objectos de arte e a agitação político-cultural deixavam de ter destinatários. Recentrar a prática artística sobre si própria (e sobre si próprios), sobre a “essência” e o conceito de arte, a forma e a anti-forma, as suas convenções e anti-convenções, a atitude e a intenção do artista (um círculo viciado), seria uma resposta ainda com uma aparência festiva para os agentes e “operadores” envolvidos. Uma resposta autista e rapidamente esgotada, como veio comprovar a breve prazo a vaga “pós-moderna” - e vários “discípulos” iam procurar tutelar “um novo paradigma.”⁶²

Não perdendo de vista o facto de os comentários de Ursprung e Pomar, bem como de Grande, serem feitos *à posteriori*; e tendo em conta o percurso nos regimes de produção artística que estas figuras preconizam (a emergência do curador estrela); inserindo-os no contexto maior das transformações por que a sociedade então passa (entre elas o aparecimento de uma série de novos *experts* mediáticos); interessará igualmente reter os desafios que a presença do corpo ao vivo no espaço expositivo coloca a estes mesmos espaços e regimes de produção.

2.1.7 Museu e Performance

Como uma série de recentes iniciativas levadas a cabo por museus de arte contemporânea têm sustentado⁶³, vive-se um momento em que o corpo ao vivo e em acção,

⁶² Júlio Pomar. 2015. “O Zero Oficial”. Última actualização a 10 de Novembro. http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/06/post.html.

⁶³ Entre estas o Museu de Arte Moderna de Varsóvia, como se pode ver pelo ciclo *The Performative Turn – Open Museum 2011*. Vejamos a esse respeito o seu programa: “Theatre, performance and choreography nowadays enter into an intensive dialog with the visual arts. More and more often we take part in choreographed exhibitions, lecture performances, arranged situations, and spectacles. We are witnesses to a phenomenon which has for some years now been defined as the “performative turn”. It is a paradigm present in the humanities and social sciences, consisting in the arrangement of everyday reality and its evaluation through the category of experience. Furthermore, this turn impacts the presence of “live art” in museums and galleries. Our series of meetings explores the interdependencies between theatre, dance, choreography, and the visual arts — from Judson Church and the attempts of democratizing movement via new forms of the “performance of knowledge”, the role of the audience as partners of artists’ activities, and the use of performative strategies in actions taking

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 vindo a ser mais e mais equacionada⁶⁴.

Sendo museu e performance duas palavras aparentemente em permanente tensão, este interesse crescente parece acarretar consigo 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 desmaiar⁶⁵ 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 dar resposta aos desafios que a recorrência da performance e das artes performativas no Museu acarreta⁶⁶. 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 em apresentar mais e mais actividades, sendo a performance uma forma aparentemente barata e rápida de “animar” as respectivas programações.

place in the shared zone of arts and politics. We will also attempt at working out a common vocabulary of the performative arts. Each meeting has its unique form that pushes the boundaries of a traditional educational event.”

Em <http://artmuseum.pl/en/cykle/zwrot-performatywny-muzeum-otwarte-2011> (14/4/2014).

⁶⁴ Disto é sintomático a recente aquisição pelo Van Abbemuseum da performance “Positions” (2011) do colectivo israelita *Public Movement*, que incluiu um treino para que o pessoal do museu fosse considerado apto a utilizar a performance como ferramenta de debate público por um período de 7 anos. Em Virginie Bobin, “Draft for A Performance Museum: A Guided Tour”, *Manifesta Journal* #14, <http://www.manifestajournal.org/issues/souvenirs-souvenirs/draft-performance-museum-guided-tour>. Para mais informações ver: Henry Lydiate e Daniel McClean, *Performance Art and The Law* http://www.artquest.org.uk/articles/view/performance_art_and_the_law (14 Abril 2014).

⁶⁵ Ver a este respeito o depoimento de 3 “re-performers” da exposição retrospectiva de Marina Abramovic no MoMA em 2010. Abigail Levine, Gary Lai, Rebecca Brooks. “Three Reperformers from ‘Marina Abramović: The Artist is Present’ Respond to the MOCA Gala Performances”, Novembro, 2011. <http://theperformanceclub.org/2011/11/three-reperformers-from-marina-abramovic-the-artist-is-present-respond-to-the-moca-gala-performances> (14 Abril 2014).

⁶⁶ A série de depoimentos “Dance and the Museum” editada pela movement research procura investigar mais a fundo estas interligações. Ver a este respeito Abigail Levine e Nicole Daunic (org.), *Movement Research*, “Critical Correspondence: Dance and the Museum”. (New York: 2014). <http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=8048>.

2.1.8 Madalena Perdigão e a *curadoria da falta*

Mas trazer corpos em acção, seja em espectáculos, performances ou em debates e colóquios, para o espaço do museu, um museu que é um centro de cultura, é, pode dizer-se, precisamente o que o Serviço ACARTE fez. O Centro de Arte Moderna era composto pelo Museu de Arte Moderna e pelo ACARTE, que operava *para lá das galerias do Museu*, para usarmos uma expressão de Madalena Perdigão, dependendo directamente do Conselho de Administração. 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 2014, parêntesis rectos meus).

Mas embora coincidentes no edifício, entre o que é apresentado nas galerias do Museu de Arte Moderna, com direcção de 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. Diferença esta que, em sentido estrito, corresponderia a uma diferença de meios de circulação.

Ou seja, se as galerias do museu remetem directamente para o meio das artes visuais e para as obras da recém construída colecção de Arte Moderna, o Serviço ACARTE poderia, à primeira vista, parecer remeter para o âmbito de acção daquilo que consideraríamos um “Serviço Educativo” tal como hoje o entendemos. Esta perspectiva, como se verá, não apenas é insuficiente para compreender a sua acção, como será inadequada, dado que o projecto deste Serviço não se resume à animação das exposições do Museu, prendendo-se sim com o ímpeto de fazer do CAM “num 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 Fundação Calouste Gulbenkian, 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 Fundação no pós 25 de Abril, deverá então ser compreendido a esta luz. É que, ainda 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 as crianças”. Não se trata, pois, de “animar” a colecção do museu apenas. O que, visto a partir de um olhar de hoje permitiria dizer que 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 própria criação da colecção, que reúne, entre outras, uma série de obras de ex-bolseiros Gulbenkian, mas estendendo o ímpeto da sua acção em termos de géneros artísticos), estaria sob a alçada de uma “curadora” chamada Madalena Perdigão. O que permitiria colocar a análise do seu âmbito de acção mais directamente em paralelo com o momento presente⁶⁷, esforço quiçá útil para se pensarem algumas das implicações da sua acção, mesmo que *avant la lettre*.

É claro que esta é uma análise possível, feita de modo a ressaltar continuidades com o momento presente, e pensando no modo como o ACARTE seria, no CAM, o que o tornaria um Centro Cultural e não apenas um Museu – mas outras análises seriam igualmente possíveis.

Numa análise de sentido oposto e procurando separações disciplinares estanques (a que, como se verá o ACARTE e a própria tradição epistemológica de entendimento da arte em que esta se enquadra é alheio) sublinhar-se-ia: por um lado, a descontinuidade de lugares de enunciação, apontando-se a diferença entre o Museu e um Serviço cujo âmbito de acção, se bem que situado no mesmo edifício, fica *para lá* do espaço estrito das galerias do museu; a não reivindicação do termo “curador” ou mesmo “programador” por parte de Perdigão; o modo como, por um lado, a programação do ACARTE continua a acção do Serviço de Música e o seu trabalho no âmbito da Educação pela Arte. Por outro, se prende com o facto de *já existir* uma orquestra, um coro e um museu de arte com o qual, como vimos, afirma não querer competir – abrindo-se, como foi referido, ao que *falta*.

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 eventualmente 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

⁶⁷ No MoMA, por exemplo, onde há cerca de sete departamentos curatoriais, existe um departamento dedicado a “Media and Performance Art”. Na sua missão pode ler-se: “The Department of Media and Performance Art collects, exhibits, and preserves time-based art. The department's focus includes moving images, film installations, video, performance, motion- and sound-based works, and other works that represent time or duration and are made for and presented in a gallery setting.” Ver a este respeito: <http://www.moma.org/explore/collection/media> (Abril 2014).

Curiosamente o seu âmbito de enunciação parece revolver completamente em torno do museu e da colecção do museu, exactamente o oposto do que encontramos no programa do Serviço ACARTE onde o museu serve como lugar de enunciação, sem nunca se confinar a ele próprio.

com a sua abertura à falta – dentro do recém-inaugurado edifício do CAM, ao lado das galerias do museu de arte moderna, no Portugal dos Anos 80 –, e ainda que inadvertidamente, devido à história muito particular do país, habitasse a temporalidade mesma da era em que o referido *performative turn* desliza dos lugares da margem para o centro e – em massa – se dá uma passagem de uma economia da produção de objectos para uma economia onde o que está em causa é a produção de subjectividades passíveis de adquirir/consumir o que – de material ou imaterial – foi produzido.

Isto pô-la-ia em relação com outras histórias, permitindo alargar o âmbito e o alcance das questões que coloca. Uma análise deste género permitiria então posicionar a sua acção no seio de um museu que é parte integrante da metrópole, entendida agora como fábrica social, “lugar de mobilização cooperativa da força de trabalho, onde se encontram as matérias-primas, circulam as mercadorias e onde se pratica o consumo, alimentando os circuitos de uma economia global”⁶⁸, antevendo o papel do museu como epítome do paradigma da “cidade criativa”⁶⁹ 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). Uma análise deste género permitiria inscrever o papel do ACARTE entre 1984 e 1989 nas actuais discussões sobre o fabrico *comum* do social, procurando com isso contribuir para a referida criação de um vocabulário necessário.

⁶⁸ Veja-se a este respeito o programa do ciclo UNIPOP *Metrópole, Fábrica Social* organizado pela UNIPOP no Teatro Maria Matos, UNIPOP, <http://u-ni-pop.blogspot.pt/2009/07/metropole-fabrica-social.html>, Lisboa: 2009. (14 Abril 2014).

⁶⁹ Veja-se a este respeito Hito Steyerl em “Is the Museum a Factory?”: “The typical setup of the museum-as-factory looks like this. Before: an industrial workplace. Now: people spending their leisure time in front of TV monitors. Before: people working in these factories. Now: people working at home in front of computer monitors. Andy Warhol’s Factory served as model for the new museum in its productive turn towards being a “social factory.”⁷ By now, descriptions of the social factory abound.⁸ It exceeds its traditional boundaries and spills over into almost everything else. It pervades bedrooms and dreams alike, as well as perception, affection, and attention. It transforms everything it touches into culture, if not art. It is an a-factory, which produces affect as effect. It integrates intimacy, eccentricity, and other formally unofficial forms of creation. Private and public spheres get entangled in a blurred zone of hyper-production. In the museum-as-factory, something continues to be produced. Installation, planning, carpentry, viewing, discussing, maintenance, betting on rising values, and networking alternate in cycles. An art space is a factory, which is simultaneously a supermarket—a casino and a place of worship whose reproductive work is performed by cleaning ladies and cellphone-video bloggers alike. In this economy, even spectators are transformed into workers. As Jonathan Beller argues, cinema and its derivatives (television, Internet, and so on) are factories, in which spectators work. Now, ‘to look is to labor’.” Hito Steyerl, “Is the Museum a Factory?” *e-flux jornal* #7 June-August 2009, <http://www.e-flux.com/journal/is-a-museum-a-factory> (10/4/14).

2.1.9 “Is the Living Body the Last Thing Left Alive?”

E 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 para acontecer necessita de um público e se completa numa performance virtuosa (Virno 2004) –, é igualmente verdade que a presença do corpo em acção ao vivo no espaço do museu lhe parece oferecer alguma resistência. Como se tenta dar conta na conferência, “Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The new performance turn, its histories and its institutions”, organizada entre 3 e 5 de Abril de 2014 na galeria *Para-Site* em Hong-Kong.

No programa desta conferência, onde estas interligações tentam ser justamente tematizadas (não para averiguar uma suposta obsolescência do corpo, mas pelo contrário, para atestar o seu reduto enquanto potência de vida), pode então ler-se que, se “nos últimos vinte anos se tem visto a dança contemporânea emergir como um novo campo de discurso e pensamento”, tendo nele 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 est[aria] no início”. Mas apenas recentemente a dança e a performance teriam entrado no âmbito institucional da arte contemporânea, estando cada vez mais museus, centros de arte e bienais nelas interessados e trabalhando e cada vez mais artistas com e em torno destas disciplinas (Costinas e Janevski 2014).

Dividida em três partes, ou capítulos, “Is the Living Body The Last Thing Left Alive?” versa, em primeiro lugar, sobre esta viragem performativa que mais e mais (e de inusitadas maneiras) tem vindo a trazer a dança ao museu focando-se nas “condições económicas e políticas que subjazem a esta viragem, encarando o duplo significado de “performance”, enquanto elemento vivo nas artes, e referência à produtividade económica. Apontando, ao fazê-lo, para os modos como estas práticas parecem, por um lado, aparentemente resistir à comercialização que pela mesma altura capturou o mundo da arte (um mundo assente em “objectos” de arte) e, por outro, constituírem os produtos perfeitos para a experiência imaterial da economia, onde a própria memória se transformou numa das suas principais mercadorias” (*ibidem*).

O segundo capítulo incide “sobre a proliferação do corpo ao vivo em espaços expositivos e na presença da dança nos programas dos museus” inquirindo “a performance como um novo instrumento de curadoria e de organização do sentido, interrogando-se sobre a possibilidade de uma crise na curadoria, crise essa que t[eria] vindo a ser convenientemente suspensa pela energia da performance. Abordando especificamente o museu, levantaria a questão da aquisição, tendo em vista as futuras gerações e dos modos de exposição. Como expor performance?” (*ibidem*).

Sendo a sua terceira e última parte composta pela apresentação de estudos de caso relativos a diferentes histórias da performance arte nas artes visuais, em diferentes geografias ao longo do século XX, nela procurou-se entender “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 precedentes legítimos para este novo paradigma? Ou será que este *performance turn* é sobretudo um produto dos nossos tempos e as suas raízes na *performance art* das vanguardas tardias é demasiado vaga?” (*ibidem*)

Porque, dizem-nos os seus organizadores, “há, porém, 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 de Leste, nos Anos 80 na China ou nos Anos 90 em certas partes do Sudoeste Asiático e na Europa do Leste. Procura[ndo]-se com esta conferência olhar para estas histórias como estando interligadas e nisso apontar e estender as fronteiras do possível no paradigma artístico e performativo hoje em dia” (*ibidem*, parêntesis rectos meus).

A atenção ao que poderia ser uma História da Arte Global que procurasse não narrar a sucessiva conformidade das periferias ao que seriam os supostos centros estáveis de onde emanariam os cânones, parece desvelar geografias e cronologias descentradas, descoincidentes, sobrepostas: que um olhar para o caso específico do ACARTE, vendo-o como possível parte integrante desta história e atendendo à particularidade de a sua acção corroboraria, podendo talvez ajudar a construir em linhas mais finas e atendendo às 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 práticas porventura interdisciplinares), nem com o Serviço de Música (que a seu cargo tinha o Ballet, o Coro e a Orquestra), nem 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 pela porta principal do museu. Sendo que ao fazê-lo 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.

2.1.10 Programação e Artes Performativas

Se na parte anterior se procurou traçar um percurso por alguns episódios e temas-chave da história da curadoria de modo a compreender o presente alcance deste termo, na parte que se segue tratar-se-á de visitar práticas afins no que diz respeito, agora, à tradição de programação em artes performativas. Nestas, a figura do curador independente parece emergir já numa segunda geração – quando o gesto de programar se desvincula de uma instituição única, seja esta um festival ou um teatro.

Elke Van Campenhout, em “Shuffling the deck, shifting positions - curating as environmentalism”, artigo publicado na revista de Artes Performativas *Frakcja* dedicada ao tema Curating Performance Arts, 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 aparecidas nos Anos 80.

Estas instituições aparecidas na década de 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), não se assemelhariam também aos grupos independentes aparecidos no decorrer do teatro universitário, característicos da contracultura dos Longos Anos Sessenta.

Para Florian Malzacher (Malzacher 2010), bem como para Gabrielle Brandesetter e uma série de protagonistas do mundo das artes performativas dos últimos trinta anos

(Brandsetter 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 prender-se-ia com uma série de importantes mudanças ao nível da economia destas artes. Nomeadamente: 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 consideradas "centros das artes" cuja construção, sobretudo na Flandres, conhece um *boom* por estes anos; uma crescente internacionalização da cena 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.

Como se verá em pormenor na Terceira Parte, o âmbito de actuação do Serviço ACARTE no que às artes performativas diz respeito, em particular nos Encontros ACARTE - Novo Teatro/Dança da Europa prende-se justamente com estas mudanças estruturais ao nível da economia do campo (ver CAIXA Encontros ACARTE).

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 Sessenta e Setenta 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, que a partir de finais dos Anos 80 haveriam de cunhar, justamente, o referido “novo” estilo de programação de que Campenhout fala. Mas é igualmente o tempo da disseminação da figura do dramaturgista em dança, do aparecimento de novos críticos e da emergência da figura 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 de

programadores – fruto da primeira, de quem teriam sido assistentes ou aprendizes. Sem se terem, porém, ligado do mesmo modo às suas instituições, até por falta de colocação e por desígnios ligados à actual mobilidade do trabalho e alargamento do mercado, cada vez mais internacional.

Curiosamente, a noção de “Environmentalism” proposta por Campenhout no título do seu artigo, ressoa, de certa forma, com a noção de “Environmental Theatre” avançada por Richard Schechner (1973), para dar conta de uma série de práticas teatrais então emergentes onde o espaço da performance se limitaria não apenas ao palco, mas abarcando, em contrapartida, a totalidade do lugar. Poder-se-ia relacioná-la igualmente com a noção de “campo expandido” de que anteriormente se deu conta.

Com a noção de “Curating as Environmentalism”, Campenhout denota uma atitude no pensamento sobre curadoria onde o papel dos artistas, do programador, da obra, e do seu contexto de produção e de exibição, mais do que algo estável é entendido como estando em permanente actualização – actualização essa para a qual a curadoria (nas suas escolhas e modos) contribui. A autora fala de um novo entendimento do papel a desempenhar pela instituição, entendimento este onde noções como vulnerabilidade, risco e imperfeição passariam a constar da linguagem da programação. Refere-se igualmente a uma “tradução” daquilo que seria a *relational aesthetics* (Bourriaud 2002) das Artes Visuais para um entendimento do espaço e do tempo partilhado por performers, público e objectos (artísticos ou não) – vistos agora como “resistentes” – enquanto uma espécie de “ecologia” a ter em conta, numa curadoria que se poderia entender como procurando a construção de um “comum” dialógico, não estável, prefigurado nem consensual.

Dando exemplos muito recentes, a maioria dos quais remontando já ao século XXI, como o laboratório de 10 dias organizado na cidade de Bruxelas em 2001 por BDC/ Thomas Plischke and Friends⁷⁰, o trabalho levado a cabo pelo colectivo *Practicable*⁷¹, e os dois dias de festival IN TRANSIT na Haus der Kulturen der Welt, de Berlim, em 2008 e 2009, sob

⁷⁰ A autora diz a esse respeito: “Practically BDC/Tom Plischke & Friends started as the idea to show two of the BDC performances (Affects and (Re)SORT), while at the same time creating a completely new environment of parallel performances, workshops, discourse sessions, concerts, films and informal encounters. Ver a esse respeito o referido artigo republicado no site da sua autora: <http://www.apass.be/appt.php?cwPage=browse%2Fuserpage&cwUser=3&cwContent=788> (Abril 2014).

⁷¹ “Practicable proposes a specific model of working together between artists in the field of dance and choreography: it is a horizontal work structure, based on the sharing of body practices, which brings together research, learning processes, creation, production and distribution, multiplying circulations between them”. Ver a esse respeito o site do colectivo: <http://www.practicable.info/home.html> (Abril 2014).

curadoria de André Lepecki, a autora sinaliza algumas das características da referida abordagem. Estas (no caso do primeiro exemplo), passariam por uma real abertura e encontro de diferentes corpos sociais no espaço partilhado de um evento – evento esse organizado agora de modo a que o que estaria em causa seria menos a “criação de uma agenda para discussão, do que uma negociação sobre o formato dessa agenda” (Campenhout 2010, 41). O gesto curatorial afastar-se-ia assim da sua propensão para o controlo total. Ou, no caso do segundo exemplo, o colectivo *Practicable*, reclamar-se-iam os próprios fundamentos de produção por via de uma auto-organização na qual os artistas à espera de serem “escolhidos” para as programações (e, logo, reconhecidos como “artistas”) colocariam em causa a própria noção de artista, criando espaços colaborativos de produção-exibição, e reinventando a curadoria como “hospitalidade”, como um “tomar conta” de uma comunidade de produtores/espectadores. A caminho já do terceiro exemplo desta curadoria a que chama “ambiental” (environmental), a autora fala de uma passagem histórica de uma curadoria das obras para uma curadoria dos artistas, para uma curadoria do espaço e de um corpo social constituído por artistas, público e “objectos artísticos”. O que requereria tempo, atenção, acessibilidade e proximidade para possibilitar o crescimento de um sentimento de pertença (activa, passiva, mais ou menos crítica...), sentimento este que desarrumaria as apressadas posições identitárias estáveis entre artista, espectador, programador e crítico.

Esta curadoria “ambiental” caracterizar-se-ia por não se erigir enquanto “afirmação” [*statement*], constituindo-se antes como uma redistribuição do poder – e permitindo, ao ser praticado, repensar o fabrico do sensível, para usar a terminologia proposta por Jacques Rancière (2000). Seria uma curadoria do agora, em permanente abertura, porventura uma curadoria da falta.

2.1.11 Entre Programação e Curadoria

Sem querer fazer equivaler o “estilo” de curadoria de Madalena Perdigão à curadoria ambiental de que a autora trata, até porque seria injusto comparar uma acção continuada de programação com três casos exemplares, e sendo que o próprio contexto histórico e social em que actuam é dificilmente comparável, parece porém possível encontrar afinidades. Entre elas, um certo esvaziamento da afirmação identitária, ou seja, do tal *statement* de que fala Campenhout que permitiria a programação desdobrar-se em curadorias específicas,

“curadorias da falta”, singulares e particulares a cada contexto, sem o todo das quais a acção do ACARTE nestes anos ficaria sempre impossível de equacionar.

A acção de Perdigão, ainda que não enquadrável no contexto de reacção à emergência da figura do programador nas décadas de 1980 e 1990, coisa que caracterizaria o estilo de curadoria de que Campenhout fala, 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 (ainda que por outros motivos, como vimos), 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 resto do 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, a nível institucional, uma espécie de “ruptura”, como referiram vários entrevistados e como se terá ocasião de ver na Terceira Parte.

A sua acção, como se terá igualmente oportunidade de ver, organizar-se-á a maior parte das vezes em ciclos temáticos multidisciplinares onde um assunto, uma interrogação ou uma figura estruturava a série de eventos que compunha o dito ciclo. 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 conhecer mais – aprofundando, conhecendo pares, influências, construindo contexto... E muitas vezes este Serviço acudirá a propostas exteriores, produzindo ou apresentando espectáculos, debates, ciclos e eventos que apenas uma análise detalhada dos seus dossiers de produção permitiria entrever em detalhe.

Na entrevista a João de Freitas Branco em 1989 (Branco 1989), muito perto já do final da sua vida, Madalena Perdigão dirá que a actividade do ACARTE se encontraria, em grande parte, estabilizada, coisa que é possível entrever numa consulta mais atenta da [Timeline Digital ACARTE 1984-1989](#):

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, como se deduz por esta explicação, o que se encontra “estabilizado” são os âmbitos temáticos da programação (e não as suas propostas específicas), continuando “nos intervalos” a haver espaço para um imprevisto onde caberiam “projectos multidisciplinares, performances, espectáculos de Marionetas, espectáculos de Cinema para crianças, apresentação de Vídeos, etc.” Ou seja, 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 (os tais “intervalos”) mesmo com as coisas assim “estabilizadas”. O ACARTE enquanto programador e produtor, ao encomendar obras e ao empregar artistas e técnicos para eventos pontuais será apontado como um dos agentes na mudança estrutural que o “mundo do teatro” sofre por estes anos, e que corresponde ao início do artista *freelancer* e àquilo que seria o funcionamento “por projecto” (Vasques 1998; Serôdio 2013; Borges 2007), tornando-se num dos agentes desta mudança.

Mas 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), a Gulbenkian, com este Serviço, acolherá: Bandas de Música no Anfiteatro ao ar livre onde acorreram bandas filarmónicas do país inteiro; promoverá Concertos à Hora do Almoço, onde se estrearam jovens intérpretes; proporá noites de “Músicas do Mundo” (conceito a aparecer precisamente nesta altura); realizará actividades complementares às exposições do CAM; e, claro, realizará o incontornável Jazz em Agosto, que ainda hoje perdura e que começou em iniciativa do Serviço ACARTE.

Para além de manter aberto em permanência um Centro de Arte Infantil cuja actividade se estendia a todo o país (ver caixa CAI), organizou conferências, cursos, workshops, um regular Jornal Falado de Actualidade Literária (a partir de 1988), bem como uma série de cursos regulares e de mostras de Cinema de Animação; produzindo espectáculos e eventos; ou participando na co-organização de acontecimentos internacionais como a programação em Performance/Teatro/Dança da Exposição-Diálogo organizada pelo Conselho da Europa, em 1985; ou, naquela que foi a sua iniciativa de maior vulto, co-programando,

com o Springdance Festival da Holanda, e o Inteatro Polveriggi, de Itália, os ENCONTROS ACARTE – Novo Teatro Dança da Europa, a partir de 1987.

O que permite começar a entrever com mais clareza os enunciados relativos ao que o Serviço ACARTE não iria ser nem fazer. Tanto a expansão em géneros, escolas, correntes estéticas ou géneros de expressão (apenas compreensível em profundidade se vista área por área, atendendo ao conceito de “falta”); quanto a sua expansão em termos de fronteiras nacionais (só vislumbrável se contextualizando a sua acção nos anos da integração na CEE); quanto o não ter companhias residentes (a referida ruptura com um modo de produção, em tempos de expansão de uma economia de serviços e da emergência de mediadores culturais, como os programadores e os curadores).

Mas para uma melhor compreensão do papel do ACARTE neste contexto, atente-se ao seu “Porquê” e “Para quê”.

SEGUNDO CAPÍTULO

«Porquê» e «Para Quê»

“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 referido já, neste segundo capítulo da Segunda Parte, a partir das adendas PORQUÊ e PARA QUÊ (Perdigão 1984-a) enceta-se então um longo e cronológico percurso pela história da construção dos Museus de Arte Moderna pela mão de Nuno Grande em *Arquitecturas da Cultura* (2009). Neste, assinala-se o modo como a construção e actividade destes Museus se relaciona com o processo particular de ocidentalização (*westernization*) em curso durante a Guerra-Fria, em que “arte moderna” muitas vezes equivaleria a “liberdade de expressão”, numa construção discursiva a que não era avesso o clima político que então se vivia.

Assim, a construção e a disseminação da Arte Moderna e dos Museus de Arte Moderna 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. É, portanto, na narrativa destes constantes adiamentos que por fim se situa a construção do Edifício-Sede da Gulbenkian e a posterior abertura do Centro de Arte Moderna, aberturas estas que se entrevêem à luz do conceito de “cenário” avançado por Diana Taylor (2004) – avançando a noção de uma Gulbenkian que funcionaria como um

cenário de modernidade (espaço privilegiado para contactar com um Outro moderno), a que se contrabalança a ideia de uma Gulbenkian que seria a *nossa Gulbenkian* (o que projectaria a sua acção no já referido pano de fundo dos discursos sobre o “comum” na cultura).

Por último, a análise cronológica encetada anteriormente estende-se finalmente ao exame do ponto 2. EM QUE ACREDITAMOS, que constitui o terceiro e último capítulo desta Segunda Parte, onde a biografia de Madalena Perdigão e a criação do ACARTE é visitada em diálogo com a emergência daquele a que Rui Bebiano chama um “Povo *Pop*”. Este, constituído sob condições muito particulares, requeria então, para uma compreensão apurada, de um olhar no espaço que a inserisse em fenómenos que extravasam claramente o âmbito nacional (e o museu de arte moderna, como se viu, seria um objecto exemplar); e de um olhar no tempo que situasse a sua formação em balizas com marcos distintos, vindas de tradições distintas: na ordem mundial a que se deu o nome de “Guerra Fria”, entre o final da 2ª Guerra Mundial e 1989 (numa periodização vinda da História Política). Na época social e cultural que ficou cunhada como Longos Anos Sessenta, entre o final da década 1950 e a década de 1980 (numa periodização vinda da História Social); e, finalmente, no âmbito do período de prosperidade e abundância conhecido como “os Trinta Gloriosos”, que vai da reconstrução do Pós Segunda Guerra Mundial à crise de 1971-1973 que marcaria o fim dos acordos de Bretton Woods (numa periodização vinda da História Económica), como sugere também Luís Trindade.

2.2.1 “Arquitecturas da Cultura”

Em *Arquitecturas da Cultura*, Nuno Grande (2009) debruça-se sobre a génese e a arquitectura de quatro equipamentos culturais – 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 – construídos em quatro momentos distintos da história do país, para, com o traçar da sua história e a exposição dos pressupostos arquitectónicos que lhes estiveram na raiz, proceder a um exercício de história cultural. Grande relaciona arquitectura e ideologia, situando-as no seu contexto histórico e problematizando o modo como o termo “cultura” é entendido e praticado na arquitectura destes espaços. Para o autor, é 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 (caso da

Fundação Calouste Gulbenkian, durante o Estado Novo), como quando se constituíram como sujeitos na “consagração” de um regime (caso do CCB durante o Cavaquismo).

No Portugal contemporâneo, segundo o autor, seria a implantação destes grandes equipamentos que acaba 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” (*ibidem*, 21). Para abordar esta condição paradoxal em que modernidade e pós-modernidade se parecem justapor, Grande recorre à noção de “curto circuito” avançada por Boaventura de Sousa Santos (1994). Ou seja, para o autor, estes equipamentos acabariam por consumir na sociedade portuguesa “as promessas da modernidade em curto circuito com as promessas emergentes da pós-modernidade.” (*ibidem*).

2.2.2 Políticas culturais do Pós II Guerra Mundial e museus de arte moderna

Baseando-se na obra do geógrafo David Harvey, *The Condition of Postmodernity* (Harvey 1990), o autor remonta ao período que se viveu entre o final dos Anos 40 e meados dos Anos 70, a que Harvey dá o nome de Fordismo-Keynesianismo, 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. Assim, a Europa no Pós II Guerra Mundial, retirando ensinamentos metodológicos da própria experiência da guerra – “planeamento tático, produção em série e rápida distribuição dos bens no território”, entre outros – tentaria re-erguer o seu abalado (e já longo) 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 inspirados por correntes marxistas. 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 E.U.A e teve o nome de “liberalismo consensual” (*consensus*

liberalism), de acordo com Nehring (Nehring 2004). É de notar, porém, que enquanto modelo não foi aplicado em “estado puro” (nem isso existiria) na Europa, antes se misturou com ideias pré-existentes em cada uma das situações concretas.

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 apoios mais avultados. Deste modo, 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 então o seu corolário numa noção de “cultura ocidental” de modelo sócio-cultural assim-chamado Americano por contiguidade e oposição a um outro Soviético.

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”. Estes estudos recentes de História Cultural da Guerra Fria centram-se menos nas historiografias dos dois super-poderes (EUA e USRR), entendendo a Guerra Fria como uma ordem mundial e estudando o seu impacto, influência e importância nos restantes países do mundo.

Para Holger Nehring 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 (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. Este autor sublinha, porém, o papel activo dos países Europeus em tal 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 II Guerra Mundial, como aos interesses das próprias elites europeias nesta “ocidentalização”, que é assim apresentada como se lhes fosse algo externo, uma “Americanização”. Longe de ser pacífico, o processo de “ocidentalização” seria então, e como referido, 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 – internacionalização), como, aliás, o caso português deixa bem entrever.

Assim, o Plano Marshall ter-se-ia então não apenas limitado a ajudar os países europeus devastados pela Guerra, mas fomentado o desenvolvimento de um modelo sociocultural particular, uma forma específica de “liberalismo consensual”. Este – 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, juntamente com uma certa margem de intervencionismo estatal a garantir o bom prosseguimento destes objectivos, os principais *leit motifs* – traduzir-se-ia numa noção de “cultura ocidental” em forma de estratégia geopolítica.

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 algo necessário à dignidade humana. É o progressivo crescimento e implicações deste “peso” que Nuno Grande (2009) problematiza, focando-se para tal nos quatro casos de estudo referidos anteriormente. E será neste contexto, nestes múltiplos contextos, que interessará entender a construção do Complexo Gulbenkian e nele, a abertura do CAM e do ACARTE.

No mundo dividido pela Guerra-Fria, a Arte Moderna e os Museus que a albergariam fariam parte de um projecto maior de construção de uma civilização ocidental unificada e pacífica, onde Arte Moderna, entendida de um ponto de vista eminentemente formalista e frequentemente descontextualizada, corresponderia a “liberdade de expressão”. Esta é, portanto, uma história que remonta pelo menos à década de 1950 se não mesmo, como se verá, a algumas décadas antes, interessando vislumbrar no seu âmbito o caso português. Nisto, interessaria não apenas visitar as várias discussões em torno da construção de um Museu de Arte Moderna em Portugal, como a criação da Fundação Calouste Gulbenkian e posterior construção tanto da sede e Museu Gulbenkian (1969), como do Centro de Arte moderna (1983). Interessaria igualmente atentas aos modos como a acção da Fundação

Calouste Gulbenkian de finais da década de 1950 terá procurado implementar uma série de reformas estruturais a nível da educação e da cultura que, no fundo, corresponderiam a projectos já da década de 1930, como sustentam, entre outros, António Nóvoa e Jorge Ramos do Ó (Nóvoa, e Ramos do Ó, 2007).

Assim, de certa forma – e arriscando uma simplificação extrema – poder-se-ia, como se afirma no final deste capítulo, vislumbrar na declaração de princípios presente no ponto “Em que acreditamos” entendimentos da função da arte oriundos de diversos períodos históricos: 1) arte como Educação – a remontar a concepções vindas, senão de finais do séc. XIX/inícios do século, dos Anos 30 (e que, como se verá, Azeredo Perdigão escutará quando dá início às actividades da Fundação nos Anos 50); 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 seu fazer e um alargamento do próprio conceito de arte, a fazer pensar na década de 1960 (em que finalmente se poderia incluir a abertura do CAM mas também, quiçá, o ímpeto de ocupação da Fundação pelos trabalhadores em 1975). Em suma, apenas à luz dos contextos e situações que se descreverão de seguida seria possível entrever o que estaria em causa no ponto 2 do programa do ACARTE. Ou mesmo as várias temporalidades que se cruzam no seu próprio nome, onde se juntam termos que se poderiam dizer pertencentes a épocas distintas como a Animação (a fazer lembrar os Anos 70), a Criação Artística (tão em voga nos Anos 90) e a Educação pela Arte (vinda de finais dos Anos 50/60).

Empreenda-se, porém, o referido percurso histórico, seguindo Nuno Grande (2009) em *Arquitecturas da Cultura*.

2.2.3 A arte moderna e a paz na Europa

A experiência do *New Deal*, em resposta à crise económica de 1929, um misto de intervencionismo protagonizado pelo Estado e pelas grandes instituições financeiras e filantrópicas, como, por exemplo, as Fundações Ford, Rockefeller e Carnegie, influenciará também a Europa.

Em 1935 o governo americano de Franklin Roosevelt cria a *Works Progress Administration*, que desenvolve um programa envolvendo os artistas na requalificação do

território americano. 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.

Assim, 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, diz-nos Nuno Grande. 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, mais tarde na *Central Intelligence Agency* (CIA) na Europa, sendo eleito Vice-Presidente dos E.U.A em 1947.

Convocando a tese defendida por Serge Guilbaut em *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Nuno Grande sustenta que a política cultural norte-americana da década de 1950, ao assentar na relação entre o paternalismo estatal e o filantropismo das elites misturava assim 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 a liberdade individual do criador” (Guilbaut *apud* Grande, 31-32). Assim, a cultura moderna ocidental não só não “morreria” com a grande crise que a II Guerra Mundial representa como, para usar a metáfora de Guilbaut, renasceria fortalecida noutro lugar, os Estados Unidos. É à imigração massiva de artistas e de cientistas da Europa para os Estados Unidos que esta mudança de eixo se deve, uma mudança que tem como contrapartida a utilização do saber destes cientistas para o desenvolvimento cada vez maior do “complexo industrial-militar Norte-Americano” e dos seus aliados, sistema em que a Guerra Fria se desenvolve, e a que Dwight D. Eisenhower aludirá no seu discurso de despedida à nação em 1961.

Assim, as obras das vanguardas artísticas, já bem conhecidas e apreciadas em Nova Iorque por uma minoria de galeristas e colecionadores, passam 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 então 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 II Guerra Mundial, experimentando uma ampla difusão internacional. Segundo Grande (2009), é então por via da aquisição de obras de vanguarda por parte de colecionadores, 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. Também 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.

Assim, os museus de Arte Moderna terão representado uma mudança de paradigma arquitectónico e, através do intercâmbio entre obras e artistas, uma mudança no paradigma institucional, tornando-se excelentes “cartões de visita” para a diplomacia americana e os valores do “liberalismo consensual” – processo, que, como se verá, terá também repercussões no caso português.

2.2.4 Museu, monumento

A reconstrução europeia do Pós II Guerra Mundial trouxe mudanças de vulto nos paradigmas arquitectónicos e urbanísticos, mudanças que têm a ver com os fundamentos filosóficos em que esta reconstrução se baseou, e com o modo como os Estados europeus passaram a entender a gestão da cidade e dos seus equipamentos. Neste contexto, o modernismo, já com cerca de 30 anos, mas que apenas esporadicamente tinha tido uma divulgação *mainstream*, emerge como símbolo das aspirações democráticas. Deste modo – 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 rapidamente será conotado com valores democráticos e ocidentais.

É no âmbito destes debates que se preconizará a necessidade de se criarem “monumentos úteis”, verdadeiros equipamentos colectivos bem inseridos no todo da cidade mas também da região, onde ajudariam a traçar novos centros e eixos, segundo os preceitos daquilo a que se chamou a “Nova Monumentalidade”. E, um pouco à semelhança do que acontecera nos EUA durante o *New Deal*, onde 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 todo um sistema, sendo a sua posição pensada em relação ao todo da cidade.

Ao longo da década de 1950 a discussão sobre a “monumentalidade moderna” marcará as discussões sobre a criação de novos centros cívicos para as comunidades europeias. Muitos dos quais, diz-nos Grande, serão erigidos em espaços vazios “nos quais, à criação de uma monumentalidade auto-referenciada se associará também a demarcação de uma nova civilidade” (*ibidem*, 42). André Malraux, reforçando o seu papel na demarcação dessa nova civilidade dirá que são autênticas “catedrais” onde uma cultura democrática e multidisciplinar se treina.

2.2.5 O modelo MoMA

Num esforço de melhor se compreender o que está em causa nas novas espacialidades que estes espaços preconizam, vale a pena demorar um pouco nas suas características, vendo a relação entre o entendimento do museu como um “laboratório” – que a crítica das vanguardas ao Museu como “mausoléu”, espaço “decadente” e virado para o passado ajuda a instituir – e a emancipação da arte como campo autónomo em relação às narrativas do historicismo positivista e ao academismo.

Assim, 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 lado, ao instituir-se mais e mais como “laboratório” da criação 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 assim a presença da obra de artistas vivos e, no limite, o crescimento das colecções indefinidamente, de modo a abarcar as obras futuras, bem como a possibilidade de o espaço se transformar. Terá sido então Le Corbusier a criar, antes ainda da Segunda Guerra Mundial, aquela que descreve como sendo a primeira “máquina” museológica modernista, onde 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, característica sua habitual.

Mas será, todavia, o primeiro museu inteiramente destinado à Arte Moderna no Ocidente, o MoMA, construído em *Estilo Internacional* (que ajuda a cunhar) aquele que mais popularizará o entendimento do museu como laboratório, imagem que reivindicará no texto do programa de *Art in Our Time*, a exposição-manifesto que o inaugura em 1939.

Do mesmo modo, será o entendimento laboratorial a motivar alguns dos seu preceitos expositivos – desde o famoso “white cube”, ao isolamento das obras em salas interiores com luz artificial, completamente descontextualizadas e retiradas do quotidiano, a que também as pessoas, para as observarem, teriam de se subtrair. Mas se, por um lado, a contemplação das obras era feita em regime laboratorial, por outro, o acesso ao Museu que se situa em plena Rua 53, na malha densa da cidade – em pleno âmago da vida urbana – era facilitado, tornado mais quotidiano pela presença simples de uma fachada de vidro e um acessível *lobbie*, à entrada. A vida moderna da cidade teria então razão de ser, entre outras coisas, na presença do Museu e no contacto dos seus habitantes com espaços como este.

Ao organizar o Museu em departamentos, estrutura próxima de alguns modelos de organização empresariais norte-americanos, o seu primeiro director, o historiador e crítico de arte Alfred H. Barr, lançaria as bases para aquilo que viria a ser 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.

Como foi referido, com a escalada para a guerra na Europa, o valor simbólico do Modernismo nas artes e na arquitectura será muitas vezes feito equivaler a “liberdade de expressão”. O discurso proferido por Roosevelt na inauguração do MoMA, é a esse respeito emblemático. O Presidente norte-americano afirma que as condições para o exercício da arte e da democracia são as mesmas, declarando este 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 Estados Unidos do Pós II Guerra Mundial (com o

seu fervilhar de artistas e cientistas exilados) as condições propícias à sua concretização, passaria então a constituir como que um “arquétipo” em termos de arquitectura da cultura: o “modelo MoMA”. Um arquétipo “moderno”, “monumental”, “despojado” e “desejavelmente democrático” – nas palavras de Nuno Grande. Um arquétipo que de hora em diante será “exportado” enquanto símbolo de modernidade e liberdade de expressão e, nessa exportação, modificado, apropriado e reconfigurado.

É na história destes apropriações e re-apropriações da ideia de Museu de Arte Moderna (e de Arte Moderna e Contemporânea) que o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian deverá ser inserido. Isto muito embora a sua construção ocorra já num período “pós 68” e de redefinição do papel da cultura e, com ela, do Museu. E mesmo que, como veremos de seguida, ela não possa ser entendida sem se ater à especificidade do Complexo Gulbenkian onde se insere.

2.2.6 Políticas culturais na Europa do Pós II Guerra Mundial: Grã-Bretanha, França

Também na Europa do segundo Pós II Guerra Mundial as políticas culturais se fortalecem. Os modos como a palavra “cultura” é entendida, bem como a nova importância que esta passa a ter no governo das populações, embora com um sentido geral comum enquanto “liberalismo consensual”, assume contornos particulares em cada um dos países Europeus. O que reforça a ideia e o interesse de, ainda na senda de Nuno Grande, se referirem algumas especificidades de cada um destes casos em particular, entendendo-os no processo comum de “ocidentalização” acima referido.

Na Grã-Bretanha, será a partir de 1942, com a reestruturação do *Council for the Encouragement of Music and the Arts* (CEMA), sob a direcção do economista John Maynard Keynes, que a cultura passará a estar ao nível dos grandes incentivos estatais. Keynes propõe a mudança do lema da instituição de “art for the people” a “the best for the most”, sublinhando o papel activo das artes na processo de “modernização” do Estado, bem como uma certa ideia de qualidade que não estaria presente antes.

Em traços gerais, a arte de um ponto de vista romântico seria possivelmente boa (ou estaria acima dessas avaliações), sendo a sua prática amadorista incentivada por exemplo, por grémios, sindicatos e associações na década de 1930. Num período de forte desenvolvimento do mercado e do consumismo, esta é tornada assunto de Estado e forma de representação

nacional, passando a estar sujeita a “critérios de qualidade”. Como se pode ver, a esta mudança de lema corresponde uma mudança no entendimento não apenas do que a arte é e quem a pode fazer, como do seu papel na sociedade e o alcance da sua intervenção. A política cultural de Jonh Mayard 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 de arte moderna para uma colecção pública, possibilitando assim o referido acesso do “melhor” ao “maior número possível” de pessoas. Esta colecção, sempre em crescimento e com ampla circulação internacional e nacional, dinamizou museus públicos, galerias e instituições independentes – num esforço britânico de estar a par dos desenvolvimentos das vanguardas dos dois lados do Atlântico. 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, como veremos, uma influência muito grande na acção de Madalena Perdigão, Directora do ACARTE.

Com o estabelecimento da *Arts Council Collection*, rapidamente o símbolo máximo de consagração dos jovens criadores ingleses passou a ser a aquisição das suas obras por esta colecção que assim se erigia enquanto referencial. Isto, segundo Nuno Grande, 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” importante para os posteriores discursos da contracultura dos Anos 60 (*ibidem*, 34).

Em França, embora as grandes reformas sociais tenham sido lançadas logo no Pós II Guerra Mundial, durante a IV República (1945-1958), é durante a década da administração Charles DeGaulle, a partir de 1958, que estas atingem o seu auge. Do ponto de vista cultural, diz-nos ainda Nuno Grande, é ao espírito da coligação de partidos de esquerda que entre 1936 e 1938 governou o país na *Front Populaire* que se remonta, “espírito” este que na memória do Pós II Guerra Mundial ficaria como uma “releitura” dos ideais da revolução francesa (*Liberdade, Igualdade, Fraternidade*) com base na popularização da educação artística.

Neste contexto, é inaugurado com grande simbolismo o *Musée Nationale d'Art Moderne*, em 1947, como forma de dar continuidade a um projecto cuja vontade vinha dos tempos da Exposição Universal de Paris em 1937 e que a ocupação Nazi interrompera. Ainda

durante a IV República 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.

Até 1959 a gestão dos assuntos culturais do Estado francês estava sob a tutela do Ministério da Educação, permanecendo assente em “instituições regionais de dinamização juvenil ou estruturas educativas de carácter associativo e amador – as *Associations d’Education Populaire*” (*ibidem*, 35). Ou seja, estruturada por programas de “didactismo cultural” e entendida como indissociável da educação.

2.2.6.1 A “acção cultural” de André Malraux

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 de pedagogia: tratava-se não de uma educação cultural mas de uma *mise en présence* da arte, das obras, dos artistas. Na opinião de Philippe Urfalino (*apud* Grande 2009, 35), 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 francesa, fazendo deles uma questão estatal, com administração e recursos próprios. Assim a cultura passa a reflectir o projecto económico e social do Gaullismo, fazendo os cidadãos conviverem directamente com a grandeza do passado civilizacional francês, coisa que incitaria a consciência e a prática da cidadania, unificando a nação. Este carácter unificador e universalista atribuído à cultura teria assim uma utilização política, dado reafirmar a natureza laica e moderna do Estado, substituindo-se – em práticas, locais, influência simbólica, dispositivos – aos poderes anteriormente representados, entre outros, pela religião.

Tratar-se-ia assim de rejeitar o didactismo “do fazer amador” que caracterizou as anteriores experiências e de, segundo Malraux, “tornar acessíveis as obras capitais da Humanidade, e, antes de tudo, da França” aos cidadãos implantando equipamentos culturais polivalentes, as *Maisons de la Culture*, ou como o próprio Malraux lhes chamou reforçando a

analogia com a religião, uma rede nacional de “catedrais modernas” onde qualquer pessoa pudesse ter contacto com o património nacional e com a “glória e o espírito da humanidade” (*ibidem*, 36).

Para André Malraux era essencial fazer a Cultura “sair dos Museus, das Universidades e das Academias” (*ibidem*) para novos espaços construídos propositadamente para a descoberta do “amor pela arte”, função que Malraux se propunha desenvolver sem, porém, incorrer no risco de popularizar ou massificar a Cultura, sacralizada em torno das Obras Primas e de uma abordagem panorâmica cronológica da História da Arte. Tratava-se, portanto, de generalizar a cultura artística, colocando o público amador em contacto com as Obras.

Este breve panorama pelas políticas culturais do Pós II Guerra Mundial na Europa permite compreender a sua importância na criação de um “imaginário” moderno e ocidental comum essencial às novas estratégias políticas de governação. O que faz com que este período seja atravessado por uma tendência geral para a acção paternalista do Estado (mas também do Filantropismo Privado), encarregado da modernização cultural dos territórios.

Assim, humanistas, crentes na “civilização” e reinterpretando novamente as suas matrizes racionalistas e iluministas, as políticas públicas do Pós II Guerra Mundial levariam a cabo um renovado exercício “territorial/espacial” do poder, dentro do qual as políticas culturais se inserem.

2.2.6.2 Anos 60 e contraculturas

A emergência das chamadas “contraculturas” nos Anos 60 haveria de marcar uma viragem na relação entre o poder público institucional e uma sociedade entendida como “massificada” (sociedade fruto, ela própria, deste mesmo poder e de uma produção, de uma escolarização e de um consumo sem precedentes). Afigurando-se, assim, por um lado, como o prenúncio do fim do modelo de desenvolvimento ocidental e, por outro, como uma forma de exigência crítica de participação e regulação das ditas massas nas decisões da sociedade.

Deste modo, a vaga de contestação política, social e cultural que, encabeçada pelos *baby boomers* do Pós II Guerra Mundial, varreu o mundo ocidental, haveria de trazer consigo novas temáticas, práticas e formas culturais. Das reivindicações de direitos laborais, à luta contra a discriminação racial e sexual, às lutas contra a exploração colonial e de apoio aos

movimentos de descolonização, o que estava em causa, na noção de “contracultura”, era uma mesma agenda de luta contra um poder burocrático e paternalista encarregue da gestão de um quotidiano social – que se entendia como estando direccionado para a produção e o trabalho – poder esse sustentado pelo equilíbrio militar da Guerra-Fria (Grande 2009, 165).

Assim, 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, *como* explicado há pouco era também um *European Way of Life*). Uma sociedade pacífica e conformada, cuja principal razão de ser residiria num consumo organizado de modo a assegurar o crescimento da economia por via de uma produção sempre crescente, ao mesmo tempo que lançaria o chamado Terceiro Mundo na miséria, frequentemente delapidando os recursos naturais do planeta.

Aliando a crítica a uma ordem política à reivindicação existencial, as contraculturas dos Anos 60 preconizavam uma reinvenção crítica do social e do pessoal que passava por uma “crítica da vida quotidiana”; pela reivindicação de um “direito à cidade” (para citar os títulos de duas obras de Henri Lefebvre publicadas na altura); por um entendimento mais lúdico da existência (um *Homo Ludens* por oposição a um *Homo Faber* para utilizar uma expressão cunhada por Johan Huizinga); e pela erosão das barreiras de classe que muitas das instituições culturais, longe de terem dissolvido, fomentavam. Em 1966 Pierre Bourdieu e Alain Darbel publicariam *L'Amour de l'art: les musées d'art et leur public* que tornaria manifesta a “inutilidade das práticas públicas para a democratização do acesso aos bens culturais sem um precedente trabalho de formação de públicos para a cultura” (*ibidem*, 170). Expunham, deste modo, as limitações da separação entre políticas educacionais e culturais tais como anteriormente levadas a cabo por André Malraux com a sua apologia da fruição passiva da arte em Museus e Casas de Cultura.

Em França, os acontecimentos do Maio de 1968 haveriam de levar à demissão de Charles De Gaulle e, com ele, ao fim da “década Malraux” nas políticas culturais, encetando um novo momento pautado pelo reconhecimento das limitações da massificação do consumo cultural, que não estaria necessariamente a levar a uma democratização cultural, como dá conta, aliás, um manifesto publicado ainda em 1968 pelos Directores das Casas da Cultura. Neste abordava-se a existência de uma “imensidão humana sem capacidade de aceder àqueles espaços ou mesmo de descodificar os eventos neles programados” (*ibidem*). Assim, 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 de fazer a arte

sair à rua, assemelhando-se a uma festa, sendo as instituições incentivadas a romper as fronteiras entre “erudito” e “popular”, “formal” e “espontâneo”, “previsível” e “inesperado”, reproduzindo o imaginário colectivo recente e os seus lugares, entre eles a “rua”.

Duhamel retomaria, pois, um entendimento da cultura eminentemente didáctico que estaria ausente dos governos anteriores, apostando num programa descentralizador aliado ao esforço municipalista do Presidente da República Georges Pompidou. Mantendo os equipamentos herdados dos anteriores governos justapor-lhes-ia, quais “igrejas pequenas”, os *Centre d'Animation Culturelle*, ao lado das “grandes catedrais de cultura” já existentes (nas suas palavras), 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).

2.2.6.3 O Centro Georges Pompidou

Em 1977, uma megaestrutura massiva, um centro de animação cultural – o Centro Georges Pompidou, nome do Presidente da República entretanto desaparecido em 1974 – seria inaugurado em pleno coração de Paris, não sem uma imensa contestação. Descrito como um “centro vivo de informação” pelos arquitectos Renzo Piano e Richard Rogers, este Centro, construído sobre a praça aberta do Beaubourg, deveria preconizar “uma espécie de cruzamento entre a *Times Square* e o *British Museum*”, como defendia Rogers” (*ibidem*, 201). E, de facto, nunca anteriormente havia um equipamento cultural sido alvo de semelhante popularidade na Europa, com uma afluência média de vinte cinco mil visitantes/dia.

Esta instituição, que no seu projecto incorporava os debates da década anterior, haveria, porém, após o longo período da sua construção, de se tornar num dos símbolos da “cultura oficial”, corporizando uma série de contradições naquilo a que Jean Baudrillard, em 1981, haveria de descrever como *O Efeito Beaubourg*: um esvaziamento da própria cultura, em sua opinião substituída pela mediatização e espectacularização turística, que tornaria irrelevante qualquer conteúdo programático do edifício.

Desta forma, projectado como um “anti-monumento”, o Centro Pompidou acabaria por se tornar num símbolo espectacular do poder. Pensado como espaço experimental de criação, albergava no seu interior uma colecção construída de forma cronológica; opondo-se a um programa elitista, albergava um consumo de massas. A publicação de *O Efeito Beaubourg*

marcaria então o fim do entusiasmo mega estruturalista, como se por via da crença na abolição de fronteiras entre alta e baixa cultura e ao 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 tem, porém, de ter em conta o momento histórico da sua produção. O pessimismo do final dos Anos 70, inícios de 80, com o fim do entusiasmo tecnológico e financeiro produzido pelas crises petrolíferas, e o fortalecimento de uma cultura neoliberal e conservadora, no qual estruturas pensadas numa época que lhe é, em muito, radicalmente oposta, não podem senão aparecer como “dinossauros num deserto de erros e desconfianças” como sustenta Reyner Banham em *MegaStructures*. Aí o Centro Pompidou apareceria como o “atestado de óbito do optimismo megaestruturalista e da ‘máquina’ social e cultural que lhe estava associada” (*ibidem*).

Em França, como no Reino Unido, a década de 1980 verá, de certa forma, 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 por uma retórica das liberdades individuais. Estas, correspondentes frequentemente a liberdade de consumo e erigidos em *lifestyles* ou subculturas urbanas, confundem-se não menos frequentemente nesta altura com um conservadorismo cultural fundado sobre uma reinvenção massificada das tradições e da identidade histórica, situados algures entre a nostalgia e o espectáculo pós-modernos.

2.2.7 Portugal: de António Ferro à Fundação Calouste Gulbenkian

Ainda com Nuno Grande, agora para o caso português e com o intuito de caracterizar a génese da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, remonte-se brevemente às décadas de trinta e quarenta para entender como “cultura política”, “política urbana” e “política cultural” se inter-relacionam.

Embora o Estado Novo não se tenha estabelecido como um Estado Providência à semelhança dos anteriormente descritos, evidencia, porém, uma acção paternalista exercida

por meio de uma forte máquina burocrática “reguladora” dos desígnios sociais, económicos, políticos, etc. É no seio desta acção paternalista que a “política do espírito”, encetada na década de 1930 e que se estende, pelo menos, pelas duas décadas seguintes, deverá ser apreendida. Há, porém, de ter em conta a matriz cultural do salazarismo – anticomunista, anti-liberal, anti-individualista, assente sobre a glorificação do passado imperial da nação e sobre as certezas de Deus, Pátria e Família. Assim, é no cruzamento da influência das tendências e das figuras de Salazar, Duarte Pacheco e António Ferro que se deverá procurar entrever a política cultural destes primeiros anos do regime, atentando-se para tal aos seus programas de fomento das artes, da arquitectura e do urbanismo que se concretizarão na criação de novos equipamentos e acontecimentos culturais.

Salazar, qual “pai austero e rigoroso”, ter-se-ia então, na década de 1930, constituído enquanto “o principal instrumento da retórica nacionalista”, exaltada em processos auto-celebrativos “modernos”: exposições comemorativas, filmes, unificando a nação no continente e além-mar sob a sua pessoa, ao mesmo tempo que novas infra-estruturas e equipamentos estatais iam colonizando o espaço (*ibidem*, 70). A organização do território deveria, como na Itália de Mussolini ou nas emergentes Espanha Franquista e Alemanha Nazi, mostrar o poder do Estado e do estadista, ainda que a matriz salazarista identificasse a vocação do país como rural.

Assim, durante toda a década de 1930 são feitas sistemáticas intervenções arquitectónicas no território por encomenda do Estado. Nestas, 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 Presidência da Câmara de Lisboa (1938-43). Elas serviriam, então, como forma de afirmar o peso e a importância simbólica do Estado Novo, muito embora a imagem que este se esforçava por edificar através do modelo da cidade-jardim, e da avenida com moradias, sua variante urbana, fosse a de um “país-aldeia”, modelo que melhor serviria os gostos da burguesia emergente, sustentáculo do regime (Duarte Pacheco *apud* Portas, 70).

Das três figuras referidas anteriormente, seria António Ferro, jornalista do *Diário de Notícias*, quem seria convidado por Salazar, em 1933, a chefiar o Secretariado de Propaganda Nacional, responsável pela promoção cultural do Estado Novo, e a quem caberia a tarefa de “promover o encontro entre um país anacrónico e alguns dos novos ventos da cultura modernista” (*ibidem*).

Assim, para Nuno Grande, na senda de Rui Mário Gonçalves e ecoando um pouco as palavras de Trindade/Rebelo, o fascismo português, por nunca se ter tido de confrontar com uma modernidade artística bem enraizada na sociedade, ter-se-ia “aproveitado do anacronismo do gosto dominante”, deixando tudo na mesma, dando a António Ferro “a oportunidade de um simulacro: uma manobra de diversão política.” (*ibidem*, 71)

José-Augusto França⁷² 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 Mecenaz”, no dizer também do Presidente do Conselho). Deste modo, um pouco à semelhança do que Duarte Pacheco tentara na arquitectura, também António Ferro procura ao longo da década de 1930 “actualizar” o país para a Arte Moderna “simulando” (para resgatar o termo que Nuno Grande resgata de Rui Mário Gonçalves) um cosmopolitismo moderno, dentro, é claro, do ‘indispensável e sofrido equilíbrio’ mencionado por José-Augusto França (*ibidem*, 71).

A actividade do Secretariado de Propaganda Nacional abarcou a criação de subsídios, concursos e prémios estatais, como o prémio Amadeu de Souza Cardoso – sem, porém, que a criação deste prémio contemplasse igualmente a reunião ou divulgação pública do seu espólio; 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 –, bem como 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 mais e mais em direcção a um monumentalismo retórico de figuração estilizada em que os motivos se relacionavam com a glorificação do poder imperial do país, de que a Exposição do Mundo Português será um dos exemplos mais emblemáticos. Por estes anos, entre a Guerra

⁷² “... o SPN só se ocupava de “modernos”: “Não consagramos: estimulamos”; “não nos compete dar o sinal de chegada, mas o da partida!...” A esses “modernos” uma só condição era exigida: a dos limites dum indispensável equilíbrio, “conseguido”, “sofrido” – mas resolvendo uma revolta que não deverá nunca levar à “loucura” das formas (...) Aí se adivinham também os limites de uma atitude proteccionista do Estado “que não podia ser Mecenaz”, nem devia “transformar os artistas em funcionários públicos” – que isso seria “proibi-los de criar”. Assim afirmaria Oliveira Salazar, em 38, numa nova entrevista concedida a António Ferro, e na qual se deitava alguma água na fervura. Os princípios estéticos da sua acção seriam, porém, comentados aprovativamente, já que “a ordem foi sempre o verdadeiro clima da beleza” – e porque era preciso evitar “os grandes males” da inquietação doentia, desorientação calamitosa, pendor anarquizante” de que “enfermava” a arte moderna. Por isso também Ferro não via “incompatibilidade entre um regime de Autoridade e a arte moderna”. (França *apud* Grande 2009, 185).

Civil de Espanha e a II Grande Guerra, 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 mistificado é, sem dúvida, a exposição do Mundo Português.⁷³ Exposição na qual muitos intelectuais alinham ao colocarem-se ao serviço da “vanguarda da restauração” e onde se encerraria definitivamente o “ciclo de experimentação estilística” característico, ainda que timidamente, dos anos anteriores e se “estabiliza definitivamente o vocabulário imposto à obra pública” (*ibidem*, 74). E para Nuno Grande, ao basear-se estruturalmente sobretudo em eventos efémeros, a política do espírito teria e tido então pouco impacto estrutural na modernização cultural, cosmopolita, da sociedade portuguesa.

Finda a Guerra, se por um lado o Portugal do Pós II Guerra Mundial 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 lado a posição estratégica da Base das Lages 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 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 ONU, depois de a sua candidatura ter sido vetada em 1946. Ou seja, apesar de todos os conflitos públicos e males-estares diplomáticos devidos, 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 3 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 anti-comunista.

No plano interno, o Pós II Guerra Mundial e o fim 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 da oposição fundada no imediato Pós II Guerra Mundial que reuniu em seu torno uma série de intelectuais e de

⁷³ Ver a este respeito o filme *Fantasia Lusitana* de João Canijo, de 2010.

opositores do regime, criou as *Exposições Gerais de Artes Plásticas* na Sociedade Nacional de Belas Artes que, segundo Rui Mário Gonçalves, passaram a ser “o salão da oposição política” (*ibidem*, 76).

De acordo com João Pinharanda (*apud* Grande 2009, 77) 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, de que se dará conta adiante, com a formação do “povo *pop*” (Bebiano 2010). São elas: o Neo-realismo, nome dado em Portugal ao um certo tipo de realismo socialista sobretudo expresso na pintura (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* (*ibidem*, 77).

Em 1944 o SNP muda o nome para *Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo* (SNI), dando início a uma retórica que se desenha sobre o “lúdico” para o povo, ao mesmo tempo em que, através da censura prévia, António Ferro controla o que é exibido, feito e publicado ao longo da década. Também depois de 1945 se inicia uma grande acção de propaganda feita por meio de folhetos e cartazes enaltecendo iniciativas do Estado, como a criação 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 o fim da Guerra e a derrota dos fascismos na Europa, a posição de António Ferro – com a sua instrumentalização explícita da arte ao serviço da glorificação do regime, uma instrumentalização que cada vez mais parece encontrar apoio apenas na sua massificação e popularização, perdendo apoio nos círculos intelectuais e artísticos, onde a ideia da liberdade de expressão como oposta à instrumentalização da arte também vinha ganhando os seus adeptos – cedo o faz tornar-se uma figura complicada para o regime que, em 1950, o afasta do SNI.

Ironicamente é quando no resto da Europa as políticas culturais se reforçam, como se tem vindo a ver, que em Portugal elas se parecem ir cada vez mais apagando, refugiando-se, a

partir de então, mais e mais 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. Será neste contexto que a Fundação Calouste Gulbenkian iniciará a sua acção – vindo, como se pode entrever, de encontro a uma série de mudanças na sociedade portuguesa, nomeadamente nas suas elites, a tal formação do referido “povo *pop*” que no terceiro capítulo desta Segunda Parte, quando se atentar à biografia de Madalena Perdigão, se visitará mais em pormenor.

Assim, de 1950 a 1974, toda a gente estava 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 sua pertença à OTAN, à ONU e à OECE precisaria então de se esforçar menos na criação de uma imagem do país para mostrar para fora, e a única tentativa de estruturar uma política cultural pública em Portugal durante o Estado Novo não seria já absolutamente 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, alguns fenómenos de música popular ou o assim chamado “nacional-cançonetismo”.

2.2.8 Problemática da construção de um museu de arte moderna em Portugal

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 - na Praça do Império e no Parque Eduardo VII – foram adiadas, não passando de projectos. 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.

De acordo ainda com Nuno Grande – e para melhor se contextualizar o peso que a inauguração do Complexo Gulbenkian irá ter no país – vale a pena visitar agora as polémicas em torno da adiada criação de um equipamento cultural que, em Portugal, reflectisse e albergasse, justamente, a “modernidade”. É de notar que, 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 legado do passado grandioso da Nação e a segunda a “produção artística do novo

regime” almejando ambos, porém, a “(re)localizar os seus espólios em edifícios condignos com a política do espírito encetada noutras áreas da cultura e aliadas à noção de obra pública” (Grande 2009, 89-90).

Assim, ao longo da década de 1940, dois serão os projectos para a construção de raiz de um novo Museu de Arte Contemporânea⁷⁴, cada um destes espelhando e ecoando, à sua maneira, os debates em torno da cultura e da arte modernas que no resto do Ocidente se faziam sentir.

O primeiro destes projectos é fruto do planeamento de Duarte Pacheco para a Praça do Império, uma vez terminada a Exposição do Mundo Português, e situar-se-ia na frente nascente da Praça, do lado oposto ao igualmente previsto Museu das Descobertas e Conquistas (Pavilhão dos Portugueses no Mundo, durante a exposição). Aparentemente, Duarte Pacheco queria atribuir o projecto dos dois edifícios a Cotinelli Telmo, mas acabaria por aceder a que fossem projectados pelos arquitectos responsáveis pelo projecto dos pavilhões na Exposição do Mundo Português, neste caso, pelo arquitecto Cristiano da Silva. No projecto deste edifício são interessantes as discussões em torno do que deveria ser este museu e daquilo que viria a ser o projecto entregue.



7. Cristino da Silva, Museu de Arte Contemporânea a construir na Praça do Império, Belém, Lisboa, 1943 (apud Grande 2009, 92-93).

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, onde se pressente um amplo conhecimento da bibliografia norte-americana sobre o museu moderno.

⁷⁴ Museu este localizado nas antigas instalações do Convento de S. Francisco, ao Chiado, onde ainda hoje se encontra.

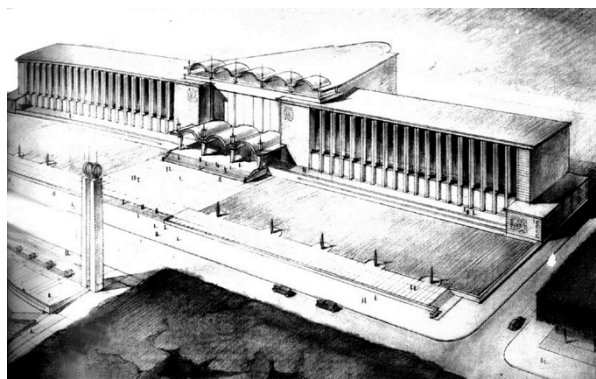
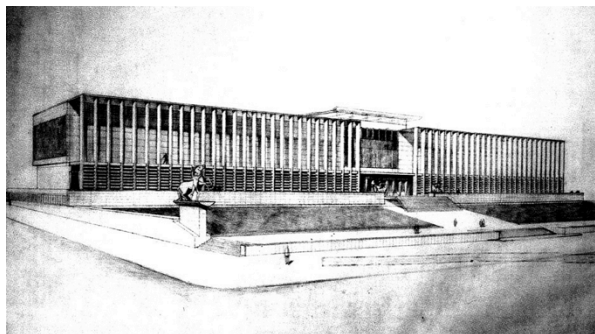
Este relatório, anterior a 1940 (e possivelmente influenciado por uma visita de Cotinelli Telmo à Holanda, em 1935), recomendaria a construção de um museu “festivo, atraente” e não “solene” e “pesado” (*ibidem*, 91), com uma parede exterior de vidro e divisórias interiores removíveis que permitissem o espaço ser flexível, em vez das tradicionais fachadas greco-romanas ou renascença. Aconselhava também a que o edifício espelhasse a época, acusando, para tal, os seus processos modernos de construção. O que é exactamente o oposto do projecto que Cristiano da Silva desenvolverá, provavelmente influenciado *pelo* carácter conservador da Exposição do Mundo Português e da retórica colonial em que esta se funda.

O afastamento de António Ferro e a morte de Duarte Pacheco possivelmente contribuirão, como anteriormente se sugeriu, para que seja dada preferência a uma proposta deste género, em prejuízo de algo de vocação mais cosmopolita e moderna. Este projecto, porém, nunca chegará a ser concretizado. Ironicamente, nos Anos 90 a construção do Centro Cultural de Belém fará ressurgir “idênticas contradições” (*ibidem*, 92).

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 escolhas⁷⁵.

O segundo destes projectos tem lugar depois da Segunda Guerra Mundial e está directamente relacionado com a personalidade de Keil do Amaral, um 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 visitou cerca de 40 museus e auditórios na Costa Oeste dos Estados Unidos e, no relatório da sua viagem, deixa transparecer o seu entusiasmo por estes equipamentos que, mais do que “depósitos de preciosidades” são “verdadeiros centros de cultura”, compreendendo vários espaços – salas com divisões amovíveis, auditórios, bibliotecas de arte, serviços educativos bem como restaurantes e áreas de estar (*ibidem*, 95).

⁷⁵ Escreve Raquel Henriques da Silva 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.” In Museu Nacional de Arte Contemporânea/ Museu do Chiado – da fundação aos anos de 1960, disponível em https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/11566/57370_7.pdf?sequence=1, consultado a 10/12/2015.



8. Keil do Amaral, primeiro e terceiro estudos para o Palácio da Cidade de Lisboa, 1953 (*apud* Grande 2009, 95-97).

Com este modelo em mente e a preocupação moderna de não construir um edifício isolado mas sim um “monumento moderno” e bem enquadrado na paisagem, o arquitecto estuda os locais onde, em Lisboa, tal se poderia construir, e chega à conclusão que haveria três locais possíveis: a beira Tejo; o Parque José Maria Eugénio, à *Palhavã* (também chamado Parque de St^a Gertrudes); e o Parque Eduardo VII, local seu preferido, para onde desenvolve quatro estudos entre 1947 e 1953.

Este edifício, como veremos uma “Casa da Cultura” ou “Centro Municipal da Cultura” e não um “Museu Municipal”, nunca se chegará a realizar e só em 1969 Lisboa terá um edifício com estas características, agora por iniciativa privada: o complexo Sede e Museu Gulbenkian, no qual o arquitecto Keil do Amaral estará envolvido, juntamente com os arquitectos Luís Guimarães Lobato e Gonçalo Ribeiro Telles, vindos igualmente do Gabinete da Câmara de Lisboa (*ibidem*, 96).

Apenas na década de 1980 serão renovadas as instalações do MNAA e do MNAC, que acabarão por se manter no edifício onde estão, respectivamente Palácio dos Condes de Alvor, às Janelas Verdes, e Convento de S. Francisco, ao Chiado.

2.2.9 Gulbenkian, *cenário de modernidade*: “ser” um lugar antes de “ter” um lugar

Como aponta Luís Trindade (s.d.) num texto intitulado “Foi a Gulbenkian um Ministério da Cultura?”, a Fundação Calouste Gulbenkian começa a sua acção em meados dos anos 50, num período em que a sociedade portuguesa – com o número dos alfabetizados a superar o dos analfabetos, a vinda para as cidades a aumentar, e as classes médias a crescer – se altera radicalmente. A RTP dá início às suas transmissões em 1957 e em 1958, durante as eleições de Humberto Delgado, 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 30.

Assim, é num momento em que, como nos diz Trindade, o “maior inimigo” do Estado Novo era o “processo de massificação cultural” do Pós II Guerra Mundial – quando este “mais do que educar os portugueses ou transformá-los”, já só “queria atenuar o impacto” das suas representações e dos valores que estas traduziam⁷⁶ que a Fundação Calouste Gulbenkian aparece.

É neste contexto, no Portugal “Deus seja louvado”⁷⁷ mantido atrasado da década de 1950, numa Europa em plena transformação acelerada devido ao Plano Marshall e à reconstrução do Pós II Guerra Mundial, que o aparecimento da Fundação Calouste Gulbenkian, “fundação privada mas de utilidade pública, internacional mas com sede em Lisboa e regida pelas leis portuguesas”, vai ter um impacto imenso.

Para uma melhor compreensão do lugar simbólico da Fundação Calouste Gulbenkian veja-se agora, com Diana Taylor (Taylor 2003, 53-79), o conceito de “cenário” [*scenario*]. Este, distinguindo-se do “*set*” tal como ele é entendido em teatro, é reportável a qualquer situação de “transferência cultural”, correspondendo não apenas ao enquadramento, ao “pano de fundo”, abarcando igualmente a narrativa que lhe subjaz e o tipo de relações entre as partes que esse enquadramento e essa narrativa estabelecem.

Os “cenários”, diz-nos, são portáteis, repetíveis infinitas vezes e parecem, à partida, atribuir lugares e funções a cada uma das partes em questão. Tendo como modelo as representações dos encontros entre Europeus e Índios no Renascimento (Taylor analisa as estampas onde este encontro é retratado), mas também os percursos dos visitantes nos museus (onde o encontro entre o visitante e a obra é “encenado”), a autora faz-nos ver como o cenário nos transporta daqui para um exótico “ali”, transfere o não-nosso para o nosso, traduz os sistemas de comunicação do Outro em sistemas de comunicação que dizemos compreender. Assim, o cenário ajuda a construir não só o objecto que é visto como o sujeito que o vê, produzindo um “nós” e um “eles” cujo encontro encena. E nisto constrói as relações que aí terão lugar: a expectativa face ao que é visto, a decepção, a necessidade, face à putativa

⁷⁶ Diz-nos o autor: “apoando ele próprio, na medida do possível, aquilo que antes só com dificuldade consentira: as formas mais populares do gosto urbano, como o fado ou a comédia cinematográfica (cinema Português e revista dos anos 50)” in Luís Trindade (s.d.).

⁷⁷ Para usar uma expressão de António de Oliveira Salazar (Conde 2006, 79).

mudez dos objectos, do esclarecimento dos especialistas, o fervor com que estes são recebidos.

Vista sob este prisma a Fundação, enquanto espaço institucional, encenaria então, desde o início, um contacto com a modernidade permitida num país onde esta ficaria discursivamente de fora.

Deste modo, antes ainda de estar associada ao espaço que lhe haveria de servir de “imagem de marca” (Tostões 2006-a), de que se tratará de seguida, há já um “cenário” de modernidade que a rodeia e que se faz concreto nos vários encontros de cada um (habitante da aldeia que acede à rede de bibliotecas; artista ou cientista apoiado, lisboeta que nos Anos 60 toma contacto com uma expressão artística de difícil acesso em Portugal; população desfavorecida que beneficia) com o acesso à modernidade que favorece – o que explicaria o impacto que a própria menção do nome Gulbenkian traria consigo ainda algumas décadas mais tarde. Este funcionaria assim como um *cenário de modernidade*, activando um conjunto de expectativas, de lugares e de papéis; *cenário de modernidade* este que é resultado quer do contexto do seu aparecimento na sociedade portuguesa dos Anos 50, quer das características muito particulares de que a sua criação se reveste.

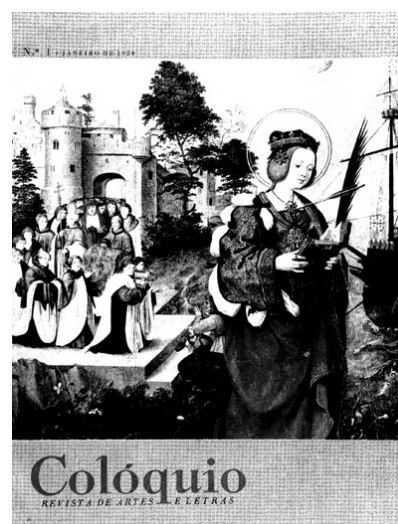


8. Calouste Sarkis Gulbenkian em 1900, cortesia Fundação Calouste Gulbenkian.

De facto, há na história de Calouste Gulbenkian: um milionário estrangeiro (da Arménia, um país “exótico” com que Portugal tem pouca relação), ligado ao grande negócio do petróleo, enamorado de Portugal, onde decidiu sediar a sua Fundação, algo que, sendo real, parece efabulatório. Eduardo Lourenço chega mesmo a aludir à Gulbenkian como uma instituição caída “literalmente dos céus”, referindo o encontro de Azeredo Perdigão com

Calouste Gulbenkian e a criação da FCG em Portugal como um “autêntico conto de fadas” e, posteriormente, ao casamento entre Azeredo Perdigão e Madalena Biscaia (Perdigão) como “o romance dentro do romance” (Lourenço *apud* Teixeira, 2014, 26).

E a acção da sua Fundação, especialmente nos primeiros anos (que se prolongam pelo menos durante o tempo em que é quase a única instituição portuguesa a prosseguir de forma tão sistematizada princípios semelhantes) está assim simbolicamente marcada desde o início por alguns traços desta fábula, tais como: a quase aleatoriedade da sua opção por se instalar em Portugal⁷⁸ que lhe aumenta o capital simbólico, fazendo a sua presença assemelhar-se a uma benesse; um carácter de filantropia associado à tradição dos benfeitores privados das artes e à figura de Calouste Gulbenkian em particular (e a filantropia, agindo no sentido do “colmatar uma falta” e não “da abertura à falta”, por muito generosa que seja pressupõe sempre uma desigualdade entre quem dá e quem recebe); o carácter cosmopolita que encarnou e o seu gosto pelo progresso (num país onde Salazar se orgulharia em não viajar e se declarava anti-progresso); os seus enormes recursos que lhe permitem uma autonomia que dificilmente qualquer outra instituição poderia ter; o facto de não haver no país capacidade (escolas, professores, cursos) para aquilo que os recursos da Fundação podiam proporcionar, o que motivava o envio de pessoas para fora e a contratação de especialistas estrangeiros



9. Carrinhas das Bibliotecas Itinerantes Gulbenkian perfiladas no parque Gulbenkian; capa do primeiro número da *Colóquio, Revista de Artes e Letras*, Janeiro de 1959 (*apud* Grande 2009, 106 e 109).

⁷⁸ Sobre os lugares possíveis onde Calouste Gulbenkian pensou em instituir a sua Fundação ver: (Grande 2009, 99-109).

Resumindo: como diz Luís Trindade (s.d.), 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”. No entanto, 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.

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, ao justamente 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 sempre este momento de encontro do “nós” com o Outro moderno e “estrangeiro”. O que remeteria novamente para Taylor, para quem os cenários, ao reencenarem uma e outra vez o encontro entre um “nós” e um “eles” que ajudam a construir, são portáteis e repetíveis infinitas vezes. Tantas quantas as do encontro que encenam (Taylor 2003).

Deste modo, interessaria ver então, área por área, o encontro de quem com o quê, para confirmar se, como Luís Trindade sugere, na senda de Daniel Melo (2005), há uma discrepância na forma como as elites urbanas são tratadas e o paternalismo com que o é o povo analfabeto. Atentando a “quem” e ao “que” está a ser construído neste encontro. Trindade refere-se neste caso à discrepância entre a acção subversiva do Serviço de Bibliotecas Itinerantes, a mais popular e, porventura, “mais política” das iniciativas da Fundação – se se tiver em conta a importância que o analfabetismo teve na manutenção da ordem salazarista –, e o conservadorismo do seu catálogo⁷⁹. Mas como este haverá mais

⁷⁹ 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

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 ressaltam António Sampaio da Nóvoa e Jorge Ramos do Ó no texto que escrevem sobre a acção da Fundação Calouste Gulbenkian no âmbito da educação 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 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 pendor de serviço público claro. Este, manifestar-se-ia tanto nas prioridades e forma de intervenção, muitas vezes aferidas por *inquérito* e recurso a especialistas e consultores⁸⁰ (como se verá no ACARTE), como na imagem que projecta para o exterior, coisa que seria possível de aferir pelo cuidado colocado desde muito cedo em explicar aos portugueses a sua actividade, através de comunicados à imprensa (como se viu também já com a apresentação do programa

características das populações, e num 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 Ramos do Ó, 2007).

⁸⁰ A este respeito escrevem: “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.” Este tipo de procedimentos de recurso a consultores e especialistas, como se verá, marcarão igualmente a acção do ACARTE (Nóvoa, Ramos do Ó 2006, 049).

do ACARTE à imprensa). Estabelecendo assim aquele que consideram ser um dos “aspectos mais relevantes da sua história” que seria “a relação de confiança que estabeleceu e foi mantendo com a sociedade portuguesa” (*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, que assim cria uma sólida *esfera de influência*” (*ibidem*) ajudaria a solidificar, mas que interessaria igualmente projectar no pano de fundo da referida formação do tal “povo *pop*” de que adiante se dará conta.

2.2.10 A sede e o museu Gulbenkian

O espaço relacional, de encontro com a modernidade, que a Fundação Calouste Gulbenkian ocupou ao longo de tanto tempo haveria de encontrar na construção da sede a “materialização da sua imagem” (Tostões 2006-a). Como afirma Nuno Grande (2009), a construção, inteiramente nova, do edifício sede da Gulbenkian, em área espaçosa e estratégica no coração de Lisboa, demorou quase dez anos e nela culminaram muitas das discussões arquitectónicas da época. Tendo-se optado pelo antigo Parque de Santa Gertrudes, procurava-se um lugar onde conciliar harmoniosamente a arte com a natureza, dois dos maiores interesses de Calouste Gulbenkian.

O parque de Santa Gertrudes era um belíssimo e gigantesco parque criado pelo capitalista oitocentista Eugénio de Almeida onde, em finais dos Anos 50, quando a Fundação adquiriu os terrenos, funcionava a Feira Popular e onde em tempos funcionara o Jardim Zoológico. Em suma, era um local já de vocação pública, ao qual os Lisboetas estavam habituados a aceder. E onde, a Fundação sabia-o, daí a uns anos se situaria um dos principais eixos viários da cidade, a Praça de Espanha.

Foi neste local que a Fundação decidiu implementar 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.



10. Sede da Fundação Calouste Gulbenkian por épocas da sua abertura, em 1969. Cortesia Fundação Calouste Gulbenkian.

No seu estilo sóbrio, discreto e funcional mas monumental, que em nada tinha a 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 modernas linhas simples e despretensiosas; 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 verdadeiro espaço público, “possibilitando uma ‘janela’ – quase a única – de relação do Portugal Salazarista com a cultura internacional”. 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 – coisa que vinha igualmente de encontro aos desejos da população e era, justamente, a promessa do Marcelismo.

E com ela 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” passou a ter uma imagem sua correspondente: estava

criado um verdadeiro “cenário” arquitectónico e paisagístico, uma “catedral” onde, de ora em diante se haveria de contactar com o progresso e a modernidade em Portugal.

É neste complexo que em 1983 se haveria de inaugurar o primeiro Museu de Arte Moderna do país, inserido num Centro de Arte Moderna a propósito da existência do qual a Fundação achou por bem criar também um Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte (ACARTE). O edifício do CAM, como referido já, 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, dispondo 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.

2.2.11 “Enfim o CAM veio.”

A criação do Centro de Arte Moderna correspondia a uma vontade já antiga, não apenas de ter um local onde expor as obras de arte entretanto adquiridas pela Fundação, como de criar um espaço onde a criação artística contemporânea pudesse ser apresentada, desenvolvida e mesmo estimulada.

Os primeiros estudos neste sentido datariam de 1967⁸¹, mas a diminuição de receitas a partir de 1970 adiaria o projecto por mais de uma década (Grande 2014, 20). De facto, logo em 1975, no VI Relatório do Presidente, 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” (*ibidem*), 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). Assim, em 1979, a poucos anos do seu 25º 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

⁸¹ “A primeira ideia de expandir os serviços administrativos e museológicos da Fundação Calouste teve origem em 1967 [antes ainda da inauguração do edifício sede], resultado de uma encomenda directa da Administração aos arquitectos responsáveis pelo conjunto da Sede e Museu, então em construção – Alberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy Athougua.” Ver a este respeito Nuno Grande (2014) e Ana Tostões (2006-b).

de exposição de obras de arte moderna e promoção cultural e educativa nos domínios das artes” (*ibidem*).

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 uma grande exposição intitulada “Antevisão do Centro de Arte Moderna”, onde foram expostas as plantas, os projectos e a colecção de Arte Moderna do Museu (o mais relevante acervo de arte portuguesa do séc. XX, ainda em construção⁸²), 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 seu carácter de Centro de Cultura, 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 Centros de Animação Cultural construídos em território francês desde a década de 1970.

Assim, sublinha Nuno Grande, “dez anos depois de inaugurar a sua solene catedral – a Sede e o Museu da Fundação Calouste Gulbenkian. Azeredo Perdigão conseguia finalmente instaurar em seu redor uma nova igreja cultural – citando a visão de Jacques Duhamel –, cumprindo, de novo, um sonho à *dimensão do homem* (*ibidem*) Desta forma, em 1979, após uma série de estudos coordenados por José Sommer Ribeiro, director do Serviço de Exposições e Museografia,⁸³ é aprovado em reunião do Conselho de Administração um projecto a ser implementado a sul do parque, com entrada na Rua Nicolau Bettencourt.

Este Centro distanciar-se-ia do modelo MoMA e, em contrapartida, aproximar-se-ia de um “contra-modelo 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 construir seria convidado Sir Leslie Martin, um dos arquitectos especialistas anteriormente consultados.

⁸² A respeito da constituição da colecção com que o museu inaugurará ver: (Silva 2014).

⁸³ Que, ao longo de 1978, os submeteu à apreciação de diversos especialistas como Jacques Lassaigne, Director do Museu de Arte Moderna de Paris, e René Berger, Director do Museu de Arte Moderna de Lausanne, Georges Henri-Rivière, Fundador do Conseil International des Musées (ICOM), e Sir Leslie Martin, fundador do Land Use and Built Form Studies, (LUBFS) na Universidade de Cambridge, que havia sido membro do júri do concurso de arquitectura para a Sede e Museu da Fundação em 1959, tornando-se após a sua construção, consultor permanente da Fundação. (Grande 2009, 22).



11. Manifestação contra a construção do Centro de Arte Moderna no Parque Gulbenkian, 25 de Maio de 1980 (*apud* Grande 2009, 239)

A decisão de construir na zona Sul do Parque desencadeará uma ampla polémica encabeçada pelo Arquitecto Paisagista Gonçalo Ribeiro Telles, um dos construtores do projecto original do Parque Gulbenkian que assim ficaria em risco, havendo várias manifestações para impedir a sua construção e largo debate na imprensa.

Para Ribeiro Telles, esta construção, que propunha o encerramento do parque, interromperia o “histórico corredor ecológico de St^a 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). Num texto-balanço retrospectivo do ano de 1980, 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” (Mário Gonçalves *apud* Grande 2014, 23).

Agora em democracia, menos de uma década depois do 25 de Abril e a poucos anos de Portugal entrar para a CEE, a construção deste edifício incorporava já os grandes debates da década de 60, ecoando 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”.

Planeado 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, como veremos a seguir. Um Centro e não um Museu, seria.



12. Átrio do Centro de Arte Moderna depois do final da obra e grande nave antes da instalação do acervo (*apud* Grande 2009, 248)

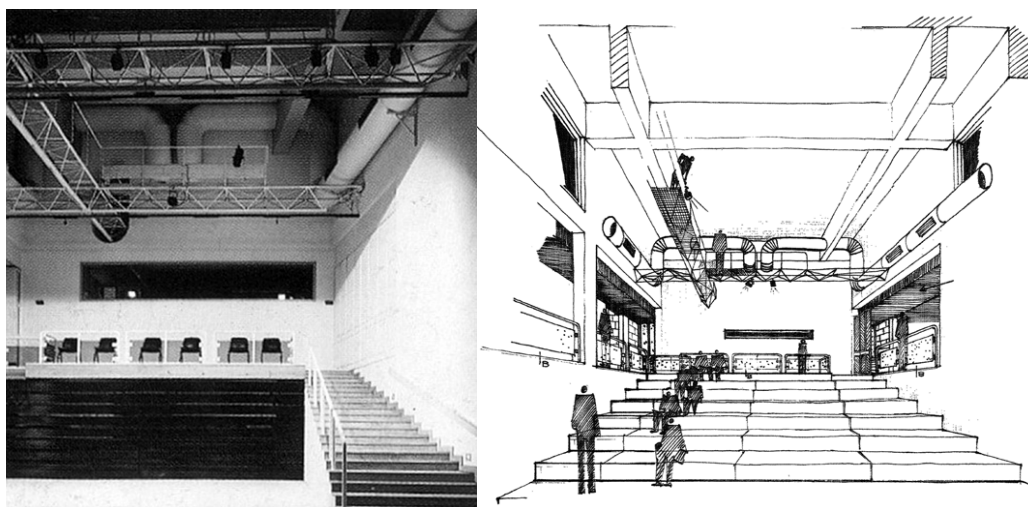
Quanto ao edifício, este “estabelecia-se a partir de um esquema reticular simples, de 5x5 metros, que Martin aplicava em planimetria e altimetria, gerando núcleos e volumes diferenciados em função do seu uso”, permitindo moldar “cinco núcleos do programa do CAM: o vestíbulo (*entrance*); o percurso linear integrador (*link*); o centro de animação, incluindo o auditório, uma sala de exposições temporárias e uma cafetaria/restaurante (*animation*); a zona administrativa sobre a entrada (*administration*); e, finalmente, a grande nave de exposições (*gallery*). Nesta última, o diagrama dividia-se entre a galeria da colecção portuguesa (*exhibitions*) e duas galerias a meio piso: uma inferior para a colecção de desenhos (*drawings*) e uma superior para a colecção de arte internacional (*link gallery*). Todas estas valências conformavam diferentes volumes “adaptativos” tanto às condicionantes envolventes, como à grelha geradora, possibilitando, em teoria, a própria retração ou ampliação do programa, ou a sua inversão interna, de acordo com as necessidades futuras.” (Grande 2014, 24).

Para Nuno Grande, a arquitectura do CAM aproximar-se-ia, assim, 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”. Assim, o edifício não pretendia “isolar-se ou espalhar-se no Parque

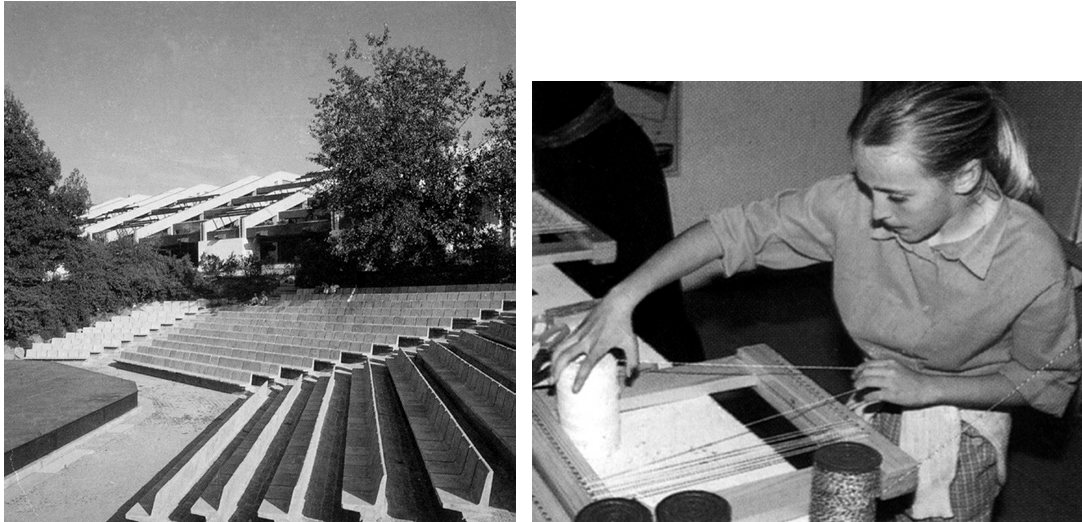
Gulbenkian”, desejando, ao invés integrá-lo ou prolonga-lo artificialmente”, como uma colina habitável fundindo tecnologia e paisagem, como se torna bem patente no exterior do edifício, onde a cobertura em degraus, como uma colina, prolonga o declive que culmina no lago (*ibidem*).

No interior do edifício, “a assumida exposição dos sistemas mecânicos, nas colunas dos ascensores e nas *passereles* técnicas para o ar condicionado e a iluminação artificial”, bem como a presença forte das vigas mestras, garantindo um vão transversal livre, evocariam igualmente este imaginário, em particular as naves-hangar do Centro Georges Pompidou. O que, paradoxalmente se dava numa altura em que “esta tendência desaparecia do seio da cultura e da prática arquitectónicas europeias” (*ibidem*, 25).

Por época da sua abertura, em 1983, a grande nave-hangar, destinada ao designado “museu”, exibiria, em exposição prolongada: a colecção de arte moderna portuguesa; 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, “o centro de Animação Cultural, com 3800 m²” afirma que “para além de uma cafetaria/restaurante, destacava-se 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” (*ibidem*).



13. Sala polivalente, após a conclusão da obra com a bancada retrátil encolhida, e esquiço de estudo para a sala polivalente (*apud* Grande 2009, 249).



14. Anfiteatro ao ar livre depois da reconversão em 1983, e imagem de um atelier de educação pela Arte no Pavilhão do Centro de Arte Infantil (*apud* Grande 2009, 247 e 255)

Equipamento de um ponto de vista espacial e técnico sem precedentes no país, albergando no seu interior uma colecção entendida, segundo o modelo de José Augusto França, como representativa da arte moderna portuguesa (levando-se então a cabo uma série significativa de novas aquisições a partir de 1979, entre elas uma colecção de 516 obras ao colecionador Jorge de Brito) não é, pois, de estranhar que aquando da sua inauguração se possa ler:

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 modernidade (...)

Alexandre Pomar, *Expresso* 13/8/1983

Enfim o C.A.M 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) histórias.

In José Augusto França, *Colóquio Artes*, “Enfim o CAM veio”, Março 1983.

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.



15. Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, cortesia Fundação Calouste Gulbenkian.

TERCEIRO CAPÍTULO

«Em Que Acreditamos»

“Enfim”. Tendo acabado de se entender a Gulbenkian como *cenário de modernidade* num país onde se faria uma “economia da modernidade”, a compreensão do que está em causa neste “enfim” não estaria, porém, completa, sem uma breve contextualização do período que medeia a inauguração da Sede e Museu Gulbenkian, em 1969, e a abertura do CAM, em 1983, nomeadamente no que ao panorama cultural e ideológico e à cultura e políticas culturais diz respeito.

Pelo meio está a “Primavera Marcelista” e os anos finais da Guerra Colonial; o 25 de Abril de 1974 – e os 18 meses de Período Revolucionário que lhe sucederam; e, por último, o 25 de Novembro de 1975 e os anos que antecedem a entrada para a CEE, espalhando-se pela última metade da década de 1970 e primeiros anos da década de 1980. Esta aparece, em Portugal, como que “cortada ao meio”: por um lado, o pedido de auxílio financeiro ao FMI em 1983 e um crescente afastamento dos resquícios do pós-revolução; e, por outro, a eufórica adesão à União Europeia em 1985-1986.

A análise cronológica encetada anteriormente estende-se por fim à análise do ponto 2. EM QUE ACREDITAMOS, onde a biografia de Madalena Perdigão é visitada em diálogo com a emergência daquele a que Rui Bebiano chama “povo *pop*”. Equaciona-se, assim, a acção de Madalena Perdigão no ACARTE à luz 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 nas décadas de 1960 e 1970 em articulação com o Centro de Investigação Pedagógica da Gulbenkian (2.3). Com isto, situar-se-ia 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 Sessenta. Com a conclusão desta secção, que marca também o fim da Segunda Parte, estariam então traçadas as coordenadas para se proceder a um olhar sobre a acção do Serviço ACARTE entre 1984-1989, que apenas na Terceira parte se dará a ver.

2.3.1 “Povo *pop*”

Ao debruçar-se sobre aquilo a que chama a “experiência da transformação da ‘cultura comum’ na fase final do Estado Novo”, Rui Bebiano (2010, 441) sustenta a existência de um “povo *pop*” agente de mudança, defendendo que, no decorrer dos referidos Longos Anos Sessenta, a autonomização da nova cultura popular teria assumido uma “dimensão própria, perturbadora para o regime”.

Com a expressão “povo *pop*”, expressão essa a que se regressará no epílogo sugerindo-lhe contornos mais nítidos, Bebiano chama a atenção para a forma como se processa a construção de um outro “povo”, cada vez mais afastado daquele preconizado pelo salazarismo.

Remontando à leitura que Adérito Sedas Nunes faz da realidade portuguesa em 1964 como sendo uma sociedade a dois tempos, dá conta da sua crescente abertura à “sociedade internacional” (Seda Nunes *apud* Bebiano 2010, 447), seja por via de contactos pessoais advindos da maior exportação que os países do Sul teriam para oferecer aos do Norte: a emigração; seja por via 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 artigo; ou dos meios de comunicação audiovisual, como a rádio e a recém-aparecida televisão. Sublinhando o facto de esta ser uma transformação “geracional”, atingindo sobretudo as camadas mais jovens, Sedas Nunes escreve (*ibidem*, 447):

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.

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 de, com o suceder dos anos, 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 parece dar conta da 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.

O aparecimento da Fundação Calouste Gulbenkian e o início da sua acção – mesmo que, e apesar de, incentivados pelo Estado, como foi já referido –, irão de encontro à formação deste “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 mas sobre quem os estudos rareiam, parece ser, a esse respeito, emblemático.

2.3.2 Madalena Biscaia de Azeredo Perdigão: os tempos de Coimbra

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, afirma, herdado do pai, ligado a agrupamentos teatrais da Figueira da Foz, o gosto pelo teatro, e da mãe o interesse pelo piano que começou a estudar aos 7 anos de idade (Teixeira 2015, 9)⁸⁴.

Ingressando na Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra, licenciou-se em Matemática em 1944, com distinção – chegando mesmo a ser “sondada” para Assistente na Faculdade, ocupação que terá preterido pelo Magistério, sendo por pouco tempo professora de Matemática do 1.º ao 7.º anos do liceu, cargo que viria posteriormente a abandonar para se dedicar por completo ao piano. Frequentou então o Instituto de Música de Coimbra (onde teria sido aluna, entre outros, do compositor Lopes Graça), acabando por concluir, 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 Branco⁸⁵.

⁸⁴ Ao longo deste capítulo, e no que à biografia de Madalena Perdigão diz respeito, recorrer-se-á sobretudo ao apurado estudo de Élia Teixeira em torno desta figura. Élia Teixeira, “Arte e Educação: O percurso de Madalena Perdigão e a sua relevância no panorama cultural Português” (Teixeira 2014). São igualmente de assinalar os artigos: (Listopad 2013; Leça 1990; Perdigão 2009; Branco 1989).

⁸⁵ Algumas das notas de rodapé deste capítulo reproduzem as notas escritas em parceria com Élia Teixeira para o artigo “Há pessoas que tocam em certas coisas, as coisas avançam: Madalena Perdigão, juventude em Coimbra,

Dos seus anos de estudante em Coimbra, ainda na década de 1940 – de onde sobressai a sua frequência de um curso de Ciências e não de Letras, como seria mais comum na escassa população feminina que à época frequentava a universidade –, é de sublinhar a sua presença activa na vida cultural, sobretudo musical, da cidade. Membro integrante do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), Madalena Biscaia foi Presidente, em Coimbra, do Círculo de Cultura Musical (onde terá organizado a apresentação de uma Ópera, algo que não aconteceria em Coimbra 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 representante Coimbrã de associações sediadas em Lisboa ou no Porto, como o Orpheon Portuense, a Sociedade de Concertos de Lisboa e a Juventude Musical Portuguesa. Pertenceu à lista da Comissão de Propaganda e Organização de Coimbra do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (*ibidem*, 10).

Uma vez terminado o curso superior, casou-se com João Farinha, doutorado em Matemática e Professor na Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra.

Numa entrevista realizada em 2011 no âmbito desta investigação, o psicopedagogo Arquimedes da Silva Santos dá conta dos tempos de Coimbra na década de 1940 e de como conheceu Madalena Perdigão (Bigotte Vieira 2014-c). Em causa está justamente o crescimento e a feminização de uma população estudantil com uma formação e um universo de expectativas cada vez mais internacionais, mesmo que em sectores muito reduzidos da população – e o eclodir de uma dissidência cultural mais ou menos explicitamente politizada.

Ana Bigotte Vieira: Quando conheceu Madalena Perdigão?

Arquimedes da Silva Santos: Conheço-a [a Madalena Perdigão] desde 1940 e qualquer coisa – de Coimbra. Ela era da Figueira da Foz, depois tirou o curso de Matemática em Coimbra... E depois também se casou por lá, com um amigo nosso, João Farinha. E, além disso era estudante de Música, era uma artista da música: estudou piano. E ainda me lembro de ela ter dado um concerto de Grieg na biblioteca da Universidade de Coimbra. A Madalena nessa altura era a representante, em Coimbra, do Círculo [de Cultura] Musical que era daqui de Lisboa. (...) E eu estava lá a estudar Medicina, formei-me lá. Nós nessa altura juntávamo-nos, amigos, gente interessada por essas coisas culturais e pela Música e pelo Teatro... uns da Faculdade de Letras, a estudar Filosofia, outros de outras Faculdades. Eu fiz, aliás, parte do Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra, do TEUC, coisas lá da mocidade... onde Madalena também pertenceu. E o mais era a nossa vida! Convivíamos. (...) Havia vários grupos de Coimbra que, por sua vez, tinham ligações comuns. O grupo Neo-realista de Coimbra, de que fazia parte o Joaquim Namorado, o João Cochofel, o Carlos de Oliveira, o Feijó, eu... e comprámos a revista *Vértice*, nós os cinco...

Compraram?

Essa revista tinha sido criada por Raul Gomes, quando voltou do Brasil. Comprou aquilo e fez uma

revistinha de estudantes e aquilo não se aguentou, publicaram-se duas ou três e acabou. E então ele reparou com o Eduardo Lourenço, que fazia parte dessa primeira revista, que havia a possibilidade de a comprar, comprou-se. O Eduardo Lourenço também se juntou a nós, a estes cinco... O Raul ficou como Director porque nós não tínhamos possibilidade de pagar a ninguém para ser Director, porque as coisas eram muito difíceis e eram proibidas. 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.

João Farinha escrevia na *Vértice*?

Eu creio que ainda escreveu, mas não posso dizer-lhe...ele não escrevia muito, que eu saiba... Agora, os companheiros dele, ele era mais velho que nós talvez uns 10 ou 12 anos (eu tinha 20 anos na altura e ele devia ter já os seus 30 anos) era mais velho, como os outros colegas da Matemática. 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 Dinis Jacinto...

(...) 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 e quando depois me chamou para a reforma do Ministro Veiga Simão] ... 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.

Na ausência de estudos aprofundados sobre a vida de Madalena Perdigão durante os tempos de Coimbra, interessa reter o modo como certa mundividência cultural rapidamente se cruzava, relacionava e traduzia (de forma mais ou menos aberta) com um posicionamento existencial que passava por um cultivo cosmopolita e universalista da cultura e das artes – quando não por um posicionamento claramente político.

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, como vimos, entendida elogiosamente 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 Fundação Calouste Gulbenkian, 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.

Madalena Farinha, viúva, teria vindo então a Lisboa, acompanhada pelo pai, agradecer a oportunidade concedida ao seu marido ao presidente da Fundação Calouste Gulbenkian, Azeredo Perdigão. Nas suas palavras, Azeredo Perdigão ter-lhe-á aconselhado à data “o recurso ao trabalho como meio de ultrapassar a dor” oferecendo-lhe lugar na recém-criada Fundação Calouste Gulbenkian onde estaria “tudo por fazer”, no âmbito da música⁸⁶.

Aceitará o convite, mudando-se no ano seguinte para a capital onde colaborará directamente com o Presidente da Fundação Calouste Gulbenkian, sendo responsável pelo conjunto das actividades no âmbito da música, para as quais não havia ainda linhas directrizes ou uma noção de conjunto. É de ressaltar que uma questão nervosa num dedo da mão esquerda a havia entretanto obrigado a abandonar uma potencial carreira profissional enquanto pianista.

⁸⁶Conta Madalena Perdigão: “O Dr. Azeredo Perdigão indicou-me, nessa altura, o remédio para o grande desgosto que acabava de sofrer (...) o recurso ao trabalho como meio de ultrapassar a dor. Disse depois o seguinte: «Não tenho aqui na Fundação Calouste Gulbenkian, que acaba de ser criada, lugar para uma matemática. Porém, na música, está ainda tudo por fazer e terei o maior gosto na sua colaboração»” (Branco, 1989, 18-19).



16. Madalena Perdigão e Azeredo Perdigão, cortesia Arquivos Gulbenkian.

2.3.3 Na Fundação Calouste Gulbenkian: o “romance dentro do romance”

Em Novembro de 1960, quase três anos depois, casar-se-á com Azeredo Perdigão, dando corpo ao que acabaria por ser, nas palavras de Eduardo Lourenço, o “romance dentro do romance”, no já mencionado “conto de fadas” do encontro de Azeredo Perdigão com Calouste Gulbenkian e a criação da Fundação Calouste Gulbenkian 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, responsável pelo Serviço de Música, acabaria por encontrar

um lugar de enunciação e de acção a partir de onde prosseguir com a sua actividade no campo cultural.

2.3.4 *Cenários de modernidade para um “povo pop”*

O Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, e em particular Madalena Perdigão, tornar-se-iam assim elementos fundamentais para a criação desse tal “povo *pop*”, que Rui Bebiano define como sendo 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” (Bebiano 2010, 447).

A Fundação Calouste Gulbenkian, eventualmente também o Goethe Institut⁸⁷ - a que ainda mais tarde, já na década de 1980, se poderia eventualmente juntar o Instituto Franco-Portugais (pensando, sobretudo no caso de Lisboa) – passariam a funcionar então, como foi já referido, como *cenários de modernidade*, participando activamente na construção deste “povo *pop*”, mais ou menos explicitamente politizado e, sobretudo, na mundividência cosmopolita ocidental 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 municiada

⁸⁷ Seria necessário, porém, estudar mais aprofundadamente a actividade levada a cabo nestes espaços. Recentemente foi publicado um artigo sobre a acção do Goethe Institute em Barcelona que aponta para a importância cultural destes espaços internacionais no âmbito de regimes autoritários, e ressonâncias poder-se-iam possivelmente encontrar com o caso português. Ver a esse respeito: Rocio Robles Tardío “El Instituto Alemán, espacio de excepción en el último decenio del franquismo”. In <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/desacuerdos-8-web.pdf>, acedido em 21/05/15.

A respeito do IEFPP ver o artigo de Pedro Cerejo “O IEFPP faz falta”, *Le Monde Diplomatique* – edição portuguesa, Maio 2015. Uma abordagem apurada à acção destes *cenários de modernidade* pode estender a sua inspecção para além dos espaços simbolicamente “internacionais” como é o caso da Fundação Calouste Gulbenkian, do Goethe Institute ou do Institut Franco-Portugais, até à acção cosmopolita de uma série de outros espaços culturais – como a SNBA, diversas galerias, cineclubes e grupos de teatro (agindo muitas vezes com o apoio dos primeiros).

pelas circunstâncias impostas pelo autoritarismo do regime e pelas pesadas guerras coloniais – que tendia a rejeitar essa influência”, Rui Bebiano (*ibidem*, 452) dá conta das tensões que atravessariam os indivíduos deste grupo heteróclito, explicando que frequentemente neles convergiam 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*, 452-453). Tratar-se-ia portanto, e de forma mais genérica, da formação de um *ethos*: e seria dentro dessa problemática que elementos vários e contradições de ordem económica, política e cultural se cruzariam.

Um olhar sobre os modos como em cada contexto específico – e sobretudo em lugares onde regimes autoritários os tornariam excepcionais – espaços concretos correspondendo àquilo a que até agora se tem vindo a denominar *cenários de modernidade* terão muitas vezes sido usados e apropriados pelas populações locais, passando a “nossos” permitiria, quem sabe, contribuir para a referida discussão sobre o que poderá ser um olhar sobre a cultura e as suas instituições feito a partir do ponto de vista do “comum”, como adiante se propõe. Uma atenção à referida tensão que atravessaria o tal emergente “povo *pop*” de que Bebiano dá conta ajudaria, porventura, a compreender algumas das aparentes contradições políticas que este tipo de apropriações da cultura pop acarretaria.

A partir de 1958, Madalena Perdigão estará à frente do recém-criado Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian onde, a pouco e pouco – e à medida que ia verificando “lacunas no meio musical português”, como referirá já no final da sua vida, na entrevista dada a João de Freitas Branco em 1989⁸⁸ – 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).

Assim, logo a desde 1958, o Serviço terá também a seu cargo a organização anual do Festival Gulbenkian de Música (Temporada de Música e Dança, a partir de 1971) de que se

⁸⁸ 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). De acordo ainda com Élia Teixeira “em 1960, os únicos grupos musicais com alguma repercussão internacional eram o Círculo de Cultura Musical, com os pequenos recitais que organizava, e o Teatro Nacional de São Carlos, com os seus cantores que, embora de qualidade, deparavam-se com um repertório limitado e uma estética conservadora e pouco actualizada”. (*ibidem*, 28)

realizarão 13 edições. Poder-se-ia caracterizar a acção deste Serviço como estando assente sobre 4 eixos prioritários (Pontes Leça *apud* Teixeira 2014, 29): 1) Investigação, tratamento e divulgação da história do património musical português: inventariação e catalogação dos fundos musicais existentes nas bibliotecas e arquivos do país; edição de partituras e gravação de discos onde estas são musicadas (colecção “*Portugaliae Musica*”); criação de uma Comissão para o desenvolvimento da até então incipiente Musicologia Portuguesa; restauro de órgãos dotados de valor histórico-artístico por todo o país; 2) Incentivo à criação musical por intermédio de encomendas a compositores e realização de concursos de composição; estreia de obras originais. 3) Concessão de apoios a entidades variadas para fins de fomento da educação e cultura musicais: apoio à criação de conservatórios e escolas de música bem como à construção de edifícios e à compra de equipamento. 4) Desenvolvimento da educação musical, que é talvez o ponto que interessará desenvolver mais em detalhe, sobretudo no que diz respeito à colaboração com o Centro de Investigação Pedagógica (CIP), criado em 1962.

O Serviço de Música distribuirá então a sua acção entre a concessão de subsídios a escolas de música; a atribuição anual de bolsas de estudo a alunos dos Conservatórios e outras escolas de música, e a jovens músicos em início de carreira; a organização de actividades para profissionais e professores de música (Cursos de Educação e Didáctica Musical ou Cursos de Aperfeiçoamento em Interpretação Musical) e iniciativas de entrada livre destinadas ao público em geral (como Cursos de Iniciação à História da Música Europeia ou Cursos de introdução à Música Contemporânea), bem como cursos de iniciação para crianças. No âmbito ainda da educação musical, consta mesmo que uma das primeiras propostas apresentadas pelo Serviço de Música de Madalena Perdigão teria sido a criação de uma Academia de Música, onde as várias modalidades do género seriam ensinadas e desenvolvidas, com delegações espalhadas pelo país. Proposta esta que, porém, considerada excessivamente ambiciosa em termos de mobilização de meios e de pessoas para a “conjuntura que então se vivia”, teria sido recusada pelo Conselho de Administração da Fundação (Vilar *apud* Teixeira 2015, 30-31).

Sublinhando o enfoque que o Serviço de Música dará à educação, e essencial para uma compreensão do que será mais tarde a filosofia do Serviço ACARTE, interessa referir a colaboração deste Serviço com o Serviço de Investigação Pedagógica da Fundação Calouste Gulbenkian, criado em 1962, um ano após a fundação do Instituto Gulbenkian de Ciência. Nele ingressará, em 1965, o pedopsiquiatra Arquimedes da Silva Santos que será incumbido de investigar a psicopedagogia da educação pela Arte e os possíveis modos de a colocar em

prática. Em paralelo, o Serviço de Música da Fundação, 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, nomeadamente Edgar Willems, Chapuis e Carl Orff⁸⁹.

Para uma melhor compreensão do que está em causa nas articulações entre o Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, o Centro de Investigação Pedagógica – e as teorizações e experimentações levadas a cabo em torno da Educação pela Arte, interessará novamente situá-las no pano de fundo da criação do tal “povo *pop*”, que em crescendo dos Anos 50 até ao Marcelismo se vai fazendo mais numeroso.

É que, como sustenta Bebiano, a “situação de penúria generalizada, que no passado havia marcado penosamente a vida das populações, dava agora lugar a condições de razoável abundância material junto de importantes sectores da classe média, 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). O que, aliás, será um dos factores a contribuir para as tendências desenvolvimentistas que marcarão o Marcelismo, sobretudo em matéria de reformas educativas (Reforma Veiga Simão), não obstante a carga repressiva que marcará o fim da “Primavera Marcelista”, com o regime a insistir numa Guerra Colonial que se fará mais sangrenta em cada vez mais frentes. Mas veja-se a este respeito a já citada entrevista realizada a Arquimedes da Silva Santos (Bigotte Vieira 2014-c):

(...) Assim estou, portanto, eu no meu Serviço [o Serviço de Investigação Pedagógica], que não tinha nada a ver com o Serviço de Madalena Perdigão, o Serviço de Música. Ela, como já deve saber, teve aí uma acção muito importante, estava à frente dos Serviços que organizavam aqueles grandes Festivais Gulbenkian de Música. Durante uns anos aquilo foi uma abertura extraordinária no País: compositores e músicos... (...) Ora bem, como é que nos vamos encontrar? Vamo-nos encontrar, porque eu, no meu serviço de médico especializado para dar apoio às crianças com uma certa dificuldade, estava no Centro de Investigação Pedagógica. Simplesmente, no ano em que

⁸⁹ Orff-Schulwerk (ou *método Orff*) é um conceito pedagógico no ensino da música para crianças, derivado da obra *Musik für Kinder* do compositor alemão Carl Orff e Gunild Keetmann, publicada entre 1950 de 1954 em cinco volumes. O termo *Schulwerk* em alemão significa tarefa ou obra escolar. 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 excepção 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.

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).

entrei, ou no ano seguinte, formou-se lá 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 (que, como sabe, é um grande professor da Faculdade de Letras - dirigia precisamente o curso de Educação dessa faculdade) e eu, com outros professores, entre os quais o Professor Breda Simões, que, dentro do Centro de Investigação Pedagógica, era o Director da secção de Psicopedagogia (havia do outro lado outra secção, dirigida pelo Dr. Rui Grácio) participámos.

Como é que se chamava esse curso?

Era, era o curso de formadores⁹⁰... eu creio que tinha a intenção de dar uma formação pedagógica. 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, 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 Psico-pedagogia 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 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 Psico-pedagogia 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-lhe: 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?

⁹⁰Arquimedes 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. Ver a este respeito, Arquimedes da Silva Santos, “À Conversa com... Entrevista de José Carlos Abrantes a Arquimedes Santos”, in *Revista Noesis*, n.º 55, Julho/Setembro 2000, <http://area.dgidec.min-edu.pt/inovbasic/edicoes/noe/noe55/conversa.htm>, acedido a 18-10-2014.

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, posso dizer que não se encontrava quase nada, neste campo não havia esta articulação, mas, como estava numa Fundação que tinha dinheiro e tinha muitas possibilidades de pedir livros, 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 - que era precisamente aquilo que se relacionava com isto que eu andava à procura, 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 “Psico-pedagogia da Expressão Artística”, foi o que eu escolhi, porque não era possível “Pedagogia da Educação Artística”, mas sim “Psico-pedagogia da Expressão Artística”. E isto é importante porque eu era médico das 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...

Claro, estava do lado da expressão das crianças...

Aquilo que nos impingem, que é o que nós apanhamos nas escolas, está tudo errado e vai estar errado durante muito tempo enquanto não se perceber isso. Mas, enfim, nessa altura não havia possibilidade, mas depois começou-se a perceber...

E qual era o papel da Dr.^a Madalena nisto?

A Dr.^a Madalena estava no seu Serviço de Música, com estas suas coordenadoras... enfim, que tiravam estes cursos. Talvez através delas depois se tenha apercebido do que se estava a passar na Fundação...

E qual é o caminho entre esta experiência, dos Anos 50/ Anos 60, e a criação da Comissão Orientadora para a reforma do Conservatório Nacional, presidida também por Madalena Perdigão, já nos Anos 70?

O Conservatório Nacional? Isso também é importante... Pois, então tenho de fazer aqui mais uma referência. 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, um conhecido professor de questões musicais, 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 Grácio⁹¹...

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,

⁹¹Este congresso deu origem ao livro *Educação Estética e Ensino Escolar*, publicado em 1966 pela editora Europa-América, com um prefácio de Delfim Santos e textos de João dos Santos, Rui Grácio, Nikias Skapinakis, Luís Francisco Rebelo, Nuno Portas e João de Freitas Branco.

em 1971. (...)

2.3.5 A Educação pela Arte

Atente-se à especificidade das experimentações em torno da ideia de Educação pela Arte, movimento internacional com origem no livro publicado por Herbert Read em 1943, *Education through Art*, onde se defende que a arte deve constituir a base da educação, fomentando o desenvolvimento integral e harmonioso da personalidade. Num texto de homenagem ao professor Calvet de Magalhães, Maria Emília Brederode Santos clarifica a terminologia⁹², sugerindo quatro características intrínsecas do movimento (Brederode Santos 2013):

1. A Educação pela Arte atende sobretudo à formação da personalidade que se processa de uma forma considerada “contínua e ascendente” ao longo da vida. Os militantes da Educação pela Arte defendem, portanto, uma Educação pela Arte generalizada, desde o jardim de infância até ao ensino superior. A Educação pela Arte visa, em primeiríssimo lugar, o desenvolvimento harmonioso da personalidade humana, isto é, não visa prioritariamente 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). Mas o que visa realmente é contribuir para o desenvolvimento mais global da personalidade de todo o ser humano.
2. A Educação pela Arte implica uma pedagogia activa, procura promover a criatividade da criança e do jovem, fomentando a sua expressividade e dela partindo para uma educação estética e para outras situações educativas.
3. Considera-se as actividades expressivas, criativas, artísticas, estéticas “intimamente implícitas na formação integral e humanista da criança e do adolescente”, ou seja como que se inserindo numa dimensão ética da educação.
4. Finalmente, creio existir ainda um outro aspecto da Educação pela Arte – o desenvolvimento afectivo, emocional – que muito interessou pedopsiquiatras como João dos Santos e Arquimedes da Silva Santos, nele assentando como que uma “arteterapia”, mas que também encontrou eco em Calvet de Magalhães e na sua escola Francisco de Arruda.
(*ibidem*).

Indo de encontro ao testemunho de Arquimedes da Silva Santos acima citado, a autora identifica também dois períodos-chave no desenvolvimento deste movimento em Portugal: as décadas de 1950-60, a que chama fase da “sementeira”⁹³, e as décadas de 1970-1980,

⁹²Brederode 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.” (Silva Santos 2008, 14).

⁹³ Diz-nos, a respeito da década de 1950: “Examinando a década de 50, destaquemos o ano de 1956 como um ano marcante na educação: É em 1956 que Manuel Maria Calvet de Magalhães é nomeado director da Escola Elementar 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

correspondendo à “assunção de compromissos oficiais” – com a acção da Fundação Calouste Gulbenkian, nos Anos 60, “a constituir uma espécie de ponte” entre as duas fases (*ibidem*), nomeadamente por intermédio do Centro de Investigação Pedagógica e do Serviço de Música.

Em 1971, entre 21 e 22 de Abril, por épocas já da implementação da reforma Veiga Simão⁹⁴ realizar-se-á na Fundação Calouste Gulbenkian um colóquio sobre o ensino artístico após o qual Madalena Perdigão acabará por, a convite justamente deste Ministro, vir a dirigir uma Comissão Orientadora para a Reforma do Conservatório Nacional (CORCN), cujos programas não eram actualizados desde a década de 1930.

2.3.6 A Comissão Orientadora para a Reforma do Conservatório Nacional

No âmbito desta Comissão Orientadora para a Reforma do Conservatório Nacional (CORCN), que num primeiro momento se prevê funcionar por três anos em regime de experiência pedagógica (sendo depois implementada), e da qual constam personalidades como Constança Capdeville, Luzia Maria Martins, Mário Barradas, João de Freitas Branco ou

pedagogia activa que será o embrião do Movimento da Escola Moderna em Portugal, permitindo a formação de muitos pedagogos e militantes do chamado MEM. 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 que terá sido um dos principais promotores da Associação. (...)

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”, com intervenções de vários educadores e teóricos da Educação pela Arte, em Lisboa, na Sociedade de Belas Artes e de novo no Porto, no Ateneu Comercial. Os respectivos textos viriam a ser publicados quase 10 anos depois, com prefácio de Delfim Santos.” (Brederode Santos 2013)

⁹⁴Segundo Stoer (Stoer, 1983, 793), a assim chamada “Reforma Veiga Simão” tornou-se de excepcional importância a partir de 1971, 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 Abril de 1973 a reforma tornar-se-ia lei. O sistema escolar proposto por esta reforma apresentava as seguintes novidades: “criação da educação pré-escolar oficial; diminuição do nível etário para ingresso no ensino primário; extensão do período de escolaridade obrigatória para 8 anos; alterações no ensino secundário, com a adição de mais um ano a este nível de ensino; unificação dos estudos do primeiro ciclo e uniformização dos estatutos dos estabelecimentos de segundo ciclo, tornando mais flexível o ciclo complementar; abolição do exame de aptidão ao ensino superior; extinção do ensino médio especial e criação de institutos politécnicos e outras escolas especializadas de ensino superior; generalização do grau de bacharel no ensino superior” (Stoer *apud* Teixeira 2014, 47-49) As opiniões em torno desta reforma dividir-se-iam. Se por um lado, para uns, o seu objectivo directo consistiria em “quebrar a unidade da oposição”, para outros teria agido como factor de democratização da sociedade portuguesa e melhoramento social (Stoer *apud* Teixeira).

José Sasportes (Vasconcelos 2011), 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 Fundação Calouste Gulbenkian 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 a funcionar, mas que é compreensível tendo em conta a experiência acumulada por mais de uma década de projectos educativos da Fundação Calouste Gulbenkian.

Na biografia que escreve sobre Madalena Perdigão, 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 que a Escola estivesse à altura do que Almeida Garrett idealizara. Para tal, recorreu-se à ajuda do encenador e realizador britânico Peter Brook e de alguns profissionais da sua confiança (Perdigão, 1989c, p. 24) Segundo Sasportes, Brook, não sendo um “homem escolástico”, funcionou como um conselheiro, que “indicou diversos professores, alguns seus antigos assistentes, que introduziram metodologias completamente novas” no Conservatório de Teatro, cujo programa, até aí, terminava em Ibsen, referente a 1890 (Ent. JS). Nas palavras de Madalena Perdigão: “Fizemos então um esforço muito grande para trazer a Escola de Teatro à superfície (nos últimos anos o ensino da música era preponderante no Conservatório) e uma das armas mais fortes de que dispusemos foi a colaboração de Peter Brook que na altura se dispôs (graciosamente, aliás) a colaborar nessa experiência pedagógica” (Perdigão, 1988a, p.70);
- b) Criar uma verdadeira Escola de Dança, separando-a da Escola de Teatro, da qual até aí era apenas uma secção (Perdigão, 1989c, p.24);
- c) Criar uma Escola Superior de Cinema, que aliasse a transmissão de conhecimentos técnicos a uma vertente mais artística (Perdigão, 1989c, p.24). Em 1971, foi introduzido no CN um curso de Cinema, como experiência pedagógica. Em 1973, iniciou-se a Escola-Piloto para a Formação de Profissionais de Cinema, com um curso pioneiro no ensino superior público português e cujas bases se mantêm até hoje (Escola Superior de Teatro e Cinema, [s.d.]).
- d) Estabelecer linhas gerais para uma reforma no plano de estudos da Escola de Música, cujos programas remontavam já a 1930 e encontravam-se bastante desactualizados (Perdigão, 1989c, p.24). Em 1972, a Comissão de Reforma introduziu um novo plano de estudos provisório, conhecido como Experiência Pedagógica, que reformulou o anterior e aumentou o número de anos de estudo, actualizou os repertórios e introduziu novos cursos de espécies instrumentais que até então não faziam parte dos planos curriculares da Escola, como Alaúde ou Flauta-de-bisel. Até 1983, os dois planos coabitavam na Escola de Música, embora o único considerado oficial fosse o de 1930 (Borges, [s.d.])³⁸. (...)
- e) E, por fim, criação de uma Escola Piloto (a partir de 1974, designada de Escola Superior) de Formação de Professores de Educação pela Arte, integrada no Conservatório Nacional, e que acabou por estar em vigor cerca de 10 anos.

Como defende, tratar-se-ia, portanto, de um projecto interdisciplinar que passaria igualmente 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 CN funcionaria então 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. Ao que se justapunha a tarefa de formar professores de Educação pela Arte e de Ensino Artístico a nível secundário (*ibidem*). Veja-se a este respeito também Arquimedes da Silva Santos (Bigotte Vieira 2014-c):

E em que é que consistia a reforma do Conservatório?

Houve grandes transformações, reformas ao nível das várias artes... e houve uma reforma que eu introduzi e ela aceitou. Dava-se o facto de não haver disciplinas de pedagogia num conservatório que formava músicos e pessoas do teatro e da dança, muitas das quais depois acabavam, enfim, se não artistas, a fazer a sua vida pela arte e a ensinar artes às crianças. Simplesmente tinham só uma formação teórica de Filosofia, disto e daquilo, mas não de Psico-pedagogia, Psicologia e tudo o mais. E então ela concordou comigo que criássemos, no Conservatório, uma secção de Educação Pedagógica, que não havia. E eu pensei em fazer dois cursos, um para os professores das artes, e outro para os que não eram professores das artes, mas podiam lá ir tirar um curso. Ora bem, os outros fizeram resistência e ficou este felizmente, o curso de Professores de Educação pela Arte, que era aquele que mais me interessava. Durou oficialmente até 1983.

2.3.7 A Escola Superior de Educação pela Arte (ESEA)

De facto, ao juntar num mesmo projecto uma série de 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, a um ponto tal que, na opinião de Maria Emília Brederode Santos, “o movimento da Educação pela Arte [teria] fica[do], a partir daqui e durante os cerca de 12 anos que durou esta instituição, muito centrado nesta Escola onde se reuniu uma plêiade de professores que levou a cabo uma experiência extremamente inovadora de educação pela arte mas sempre em condições de grande precariedade e instabilidade” (Brederode Santos 2013, parêntesis rectos meus).

Para a autora (a quem competiria aquando já da extinção do projecto, na década de 1980, proceder à sua avaliação)⁹⁵ esta escola, criada durante a época de grande transformação

⁹⁵Segundo 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

do ensino em Portugal que foi a Reforma Veiga Simão e onde se conjugaram décadas de esforços de experimentalismo pedagógico na perspectiva filosófica e integral da Educação Pela Arte realizados na Fundação Calouste Gulbenkian, “não se conseguiu integrar no sistema educativo português e, na prática, ninguém sabia onde a inserir”. Ou seja, “apesar da inspiração pedagógica e artística clara que esta Escola possuía, abrangendo as áreas do ensino artístico e da formação de professores, ambas em reestruturação depois da revolução de Abril, a ESEA tocava nestes dois campos, embora não se inserindo claramente em nenhum” (Brederode Santos *apud* Teixeira 2015, 50).

Encarada por alguns como carecendo de qualidade pedagógica e artística e, por outros, como experiência pioneira, as dificuldades burocráticas e administrativas de homologação do grau conferido por esta escola – 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 da Educação pela Arte – parece ter contribuído em muito para ditar o seu encerramento⁹⁶.

De acordo com Arquimedes da Silva Santos – para quem a Comissão Orientadora da Reforma do Conservatório Nacional, no âmbito da reforma Veiga Simão, 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 Escola Superior de Educação pela Arte, na sua curta duração, “impulsiona[ndo] uma Pedagogia centrada na criança, na sensibilidade e na afectividade” terá, não obstante, exercido “influência no sistema educativo português⁹⁷” (*ibidem*, 51). E muito embora em 1974, passados os três anos da

Portugal, algo que mesmo a nível internacional, seria também muito recente (Teixeira 2014, 51). Esta avaliação deu origem ao livro (Brederode Santos 1994).

⁹⁶Em entrevista a Élia Teixeira realizada em 2014, trinta anos passados já sobre a avaliação desta escola, 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”, explicando que “apesar de a Escola funcionar bem e de os alunos Simão seria criar um Bacharelato de 3 anos, quando a formação de educadoras de infância e de professores do 1º ciclo nessa altura durava menos tempo do que isso (...). [Mas] o grau de bacharelato não estava previsto na legislação, fazendo com que os alunos formados na Escola, quando concorriam para a função pública, por exemplo, fossem empregados como tendo o 7º ano e não uma Licenciatura, estatuto a que a sua formação corresponderia”. Santos conclui, assim, que o problema principal não era da Escola, mas sim, da sua inserção no sistema, até porque as pessoas formadas em educação pela arte “eram procuradíssimas e tinham sempre emprego”. “Foi na altura em que se começaram a desenvolver os Serviços Educativos dos museus e em que as Câmaras Municipais também começaram a ter alguma preocupação cultural” (Brederode Santos *apud* Teixeira 2014, 50).

⁹⁷Na 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

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 bloco⁹⁸.

2.3.8 O Centro de Investigação Pedagógica (CIP)

Mas antes ainda de se abordar este período de transformação por ruptura na sociedade portuguesa que é o 25 de Abril e os anos que se lhe sucedem, atente-se à leitura proposta por Jorge Ramos do Ó e António Nóvoa (Nóvoa e Ramos do Ó 2006) para a acção da Fundação Calouste Gulbenkian no que à Educação diz respeito e, em particular, à acção do CIP.

Complicando novamente a cronologia e remetendo-nos agora para a década de 1930 – coisa que já se havia equacionado como útil para um entendimento da acção do ACARTE aquando da descrição das mudanças no conceito de cultura de que se deu conta no segundo capítulo desta Segunda Parte – no seminal estudo que empreendem sobre a obra da Gulbenkian em matéria de Educação, é sugerido que o programa inicial da Fundação nesta matéria teria sido esboçado “a partir do mapa de objectivos e necessidades traçado pelo Estado autoritário, nomeadamente tendo por base estudos apurados das “iniciativas legislativas tomadas em 1936, pelo ministro Carneiro Pacheco, simbolizadas pela remodelação do Ministério da Instrução Pública que passou então a denominar-se Ministério da Educação Nacional” (*ibidem*, 20).

Sublinhando a ênfase colocada por Azeredo Perdigão e Ferrer Correia no “educar” em vez de “instruir”, os autores remetem para a análise que Perdigão teria feito de semelhantes iniciativas legislativas do Estado Novo, onde teria notado que “o Governo considerava que não era bastante instruir mas que se tornava também necessário educar”, evidência que para ele próprio tinha, há muito, o valor de “um verdadeiro postulado”. E, de facto, à data, nos Anos 30 ainda, seriam então criados organismos como a Junta Nacional, ou o Instituto de

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).

⁹⁸Conta 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 51).

Alta Cultura, mas também a Mocidade Portuguesa, ou a Obra das Mães pela Educação Nacional, que “abrangiam toda a juventude, escolar ou não” (*ibidem*).

Como ressaltam, seria então no entorno legislativo salazarista de meados da década de 1930 que Azeredo Perdigão entreveria a “planificação 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). Mas, avisam, tal não terá impedido a Fundação 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*). Tendo, porém, a consciência clara de que seria impossível à Fundação lançar programas que não colhessem pelo menos o consentimento dos responsáveis governativos, sobretudo quando se tratava de acções necessariamente levadas a cabo em articulação com o Ministério da Educação e as suas escolas. O que a levará, sobretudo em matérias experimentais, a trabalhar em articulação com organismos privados (o que frequentemente acontecerá com 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 Fundação 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; (iii) a instalação e manutenção de uma rede de bibliotecas itinerantes e fixas. O que não impedirá, porém, que empreenda iniciativas experimentais, ‘umas de resultados comprovados, outras não’ (Perdigão *apud* Teixeira, 22), como a criação do Centro de Investigação Pedagógica. Na opinião dos autores, a criação deste Centro deverá ser entendida à luz do 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 (que no quadro da ditadura careciam de espaço nas universidades para se desenvolverem) lançado pela Fundação já na década de 1960.

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 Universidade e da Fundação enquanto entidades de acolhimento dos centros de Investigação” (*ibidem*, 72) 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 centro de Investigação Pedagógica (1963) que teria a dirigir-lo Delfim Santos e Manuel Breda Simões, Director-Adjunto. Este centro estruturar-se-ia em dois grandes Serviços: o Serviço de Psicopedagogia, Psicologia e Orientação Vocacional e o Serviço de Pedagogia, Didáctica e Educação Permanente. Em jeito de balanço geral da actividade deste centro Jorge Ramos do Ó e António Nóvoa escrevem (*ibidem*, 77):

“No decurso dos dezasseis anos da sua existência, entre 1963 e 1979, o Centro de Investigação Pedagógica poderia ter tido uma intervenção muito importante na sociedade portuguesa, numa altura em que eram inexistentes os recursos humanos e materiais para a pesquisa em educação, num período histórico em que outros países procediam a importantes investimentos nesta área. Dizemos «poderia» porque o Centro de Investigação Pedagógica (C.I.P) teve uma existência muito atribulada, não permitindo cumprir cabalmente as finalidades que lhe haviam sido fixadas. (...)

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.”

Este balanço tem o condão de posicionar a emergência da acção do CIP no clima que rodeia a crescente onda de protestos (muitos deles ligados à universidade e às crises estudantis, e tendo como pano de fundo a guerra colonial que o marcelismo se obstinará em continuar) que levará à sensação geral de desencanto com a chamada Primavera Marcelista. Ou seja, nos Longos Anos Sessenta tal como visitados, por exemplo, por Rui Bebiano, cuja proposta de formação de um “povo *pop*” se tem vindo a seguir, ou mesmo por Luís Trindade que, como se viu, propõe que se equacionem os Longos Anos Sessenta portugueses como que cindidos, espalhando-se entre a década de 1960 e a década de 1980.

Assim, e como se verá, há 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, atravessando toda a acção do Serviço, com expressão óbvia no Centro de Arte Infantil, que disporá de um pavilhão próprio, mas sem se esgotar nele.

É uma história que se poderia fazer remontar à gradual formação do tal “povo *pop*” que se vem referindo, sofrendo uma aceleração considerável durante o Marcelismo, sobretudo

durante a reforma Veiga Simão onde, pela primeira vez desde 1926, 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” (que o Estado se revelava incapaz de proporcionar), campo onde o sistema de ensino se revelava como central, seria essencial para a própria resolução social de tensões e crises (*ibidem*), cada vez mais difíceis de ignorar.

Nesse sentido, o sublinhar da importância da educação das massas e da democratização do ensino (mesmo que um ensino para formar trabalhadores para as novas emergentes classes terciárias) acabou por ter, “inevitavelmente, efeito nas formas de luta popular democrática, nas quais a questão principal se reportava ao direito de o «cidadão» participar no poder político” (*ibidem*). E as experimentações que nalguns campos aqui culminarão, como se sugere que seja o caso da Educação pela Arte, revestir-se-iam não apenas de um potencial emancipatório como, por vezes, dotar-se-iam *em si* de um radicalismo dificilmente compreensível à luz de um olhar contemporâneo.

Ou seja, na insistência na Educação pela Arte estava em causa não a criação de artistas nem sequer, muito menos, a animação dos tempo livres (que hoje imputaríamos aos ATLS, às actividades Extra Curriculares e aos Serviços Educativos), mas sim o desenvolver da imaginação e capacidades sensoriais interpretativas e críticas – sem relação directa com uma lógica de empregabilidade; tão pouco a pensar em eventuais capitalizações futuras, ao estilo, por exemplo, 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 entusiasmo subsumindo-o à sua eventual rentabilidade empreendedora, nem de entender as artes como um complemento a uma educação para a empregabilidade ou um acessório ao lado dos “assuntos sérios”, mas de uma concepção integrada e integral onde se compreendiam as várias expressões e linguagens como passíveis de produzir conhecimento, criando mundo.

2.3.9 O “povo *pop*” das aberturas e urgências de Abril

Poderá possivelmente dizer-se que, de um ponto de vista cultural e dos costumes, uma série de aberturas e temas de “Abril” se enunciam logo a partir da década de 1960,

antecipando a revolução, período em que uma série de “urgências” se constituíram enquanto reivindicações, materializando-se em práticas e, por vezes, em instituições.

O caminho para a revolução foi assim sendo preparado por um crescente activismo cultural e social, protagonizado, em parte, pelo referido “povo pop” e consolidado por exemplo, nos movimentos estudantis que se opunham tanto a um ensino obscurantista e elitista (sendo muitas vezes duramente punidos por isso), como à participação nas várias frentes da sangrenta guerra colonial já com mais de uma década, a que a incorporação no Serviço Militar obrigava.

Com o colapso do regime a 25 de Abril de 1974, graças a um golpe militar levado a cabo pelo Movimento das Forças Armadas que rapidamente se alargou a uma revolução civil com milhares de pessoas a reivindicarem na rua uma série de direitos e liberdades por tanto tempo adiadas, inaugurou-se então o tal momento de “reapropriação dos discursos, de abertura à discutibilidade” (Rebello *apud* Trindade 2004), o assim-chamado Período Revolucionário Em Curso (PREC).

Nuno Grande, cuja proposta de investigação se tem vindo a seguir no que à articulação cultura / políticas culturais e governamentalidade diz respeito, recorre à análise proposta por Boaventura de Sousa Santos. Para este autor, o MFA, ao não desmantelar completamente a hierarquia do Estado – “mantido então nas suas estruturas hierárquicas essenciais” e despidido 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” (Grande 2009, 209).

Assim, sustenta, ter-se-ão debatido ao longo do PREC

duas concepções sobre a construção do Estado “socialista”: uma, de cariz reformista, afecta ao PS e aos militares moderados do MFA, pugnando por um estado assistencial e redistributivo (articulado com os diversos sectores produtivos, incluindo os privados); outra de cariz revolucionário, a implementar ora de forma metódica e sistemática, tal como defendia o aparelho militar afecto ao PC em prol de um Estado concentracionista (nacionalizando a produção e a propriedade privada), ora de forma casuística e sectorizada, tal como actuavam os partidos de extrema esquerda e as comissões populares espontâneas (ensaando formas de democracia popular, participada e auto-regulada).

(*ibidem*).

Defrontando-se até ao golpe militar de 25 de Novembro de 1975, perpetrado pela ala moderada do MFA, estas facções teriam dado lugar ao que Boaventura de Sousa Santos chamou “dualidade de impotências” (Santos *apud* Grande 210) – e das eleições legislativas de Abril de 1976 nasceria então o

embrião de um Estado Social de estrutura semi-presidencialista e pluri-partidária, assente numa única câmara parlamentar, cuja acção política conjugou a manutenção e democratização de muitas instituições, organismos e empresas preexistentes à Revolução, por re-vinculação ou reorganização da propriedade privada e a introdução de uma nova tecnocracia capaz de manter e descentralizar o aparelho estatal, nele incluindo o reforço, por eleição directa, do poder autárquico.

(*ibidem*).

O 25 de Novembro que sobrevém em oposição ao período imediatamente anterior – o PREC –, surtiria então o efeito de um rápido “retorno a uma suposta normalidade”, num país onde a normalidade por muito tempo houvera sido a de um regime repressivo. E assim, quando, em 1977, Ana Hatherly realiza a série *Descolagens* (que mais tarde se chamará *As Ruas de Lisboa*), como anteriormente se deu conta, aquilo que está em causa é justamente a rapidez com que tudo isto se processa, rapidez essa materializada na sua obra pela sensação evidente de que o que ali está em causa é um “arrancar”: “arrancar” dos cartazes das paredes, mas também “arrancar” de um momento particular da história do país do imaginário nacional enquanto possibilidade, passando a sua compreensão a ser possível apenas como *excesso* (Trindade 2004).

Sucederia então, após o 25 de Novembro, uma crise económica, fruto da radical transformação do país (em que se inclui o fim das receitas das colónias, o aumento da despesa pública para habitação social, caixa de previdência, sistema nacional de saúde, acção social, etc.), ao que se juntaria a desvalorização da moeda e a inflação galopante devido ao impacto do choque petrolífero de 1973. Assim, como faz notar Nuno Grande (2009), 30 anos depois do *Plano Marshall*, a situação económica ditaria a negociação de um apoio financeiro externo ao país levado a cabo pelo FMI, em 1978 e, novamente em 1983.

Em 1977, Portugal requer a adesão à Comunidade Europeia (CE) – redefinindo assim abruptamente a sua posição geo-estratégica 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 macro estrutura económica internacional foi, na segunda metade da década de 1970, alimentado pelas novas tendências liberais presentes na AD (coligação política 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.

2.3.10 Entre povo e vanguarda

No campo cultural, se muitas vezes durante o PREC a cultura serviu de “mero pretexto panfletário entre facções políticas” misturando-se frequentemente “política” e “cultura” nos próprios organismos estatais (Grande 2009, 211), por outro lado o clima de euforia revolucionária e de fim da censura impeliu os artistas a saírem à rua, misturando-se com o espaço urbano e tomando parte com o seu fazer na transformação social em curso. Nuno Grande, espelhando a posição do sociólogo João Teixeira Lopes, sustenta a existência de duas tendências na cultura da época, tendências essas que se poderia dizer irem de encontro à cesura que Rui Bebiano vê no interior daquele a que cunhou enquanto “povo *pop*”: uma tendência “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 diferentes do esperado” (Lopes *apud* Grande 2009, 211).

No que a 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, Verónica Metello (2007) ou Cláudia Madeira (2007).

Referindo-se mais explicitamente à primeira tendência, Nuno Grande dá conta da “Dinamização Cultural e Acção Cívica” promovida pela Comissão Dinamizadora Central (CODICE) da 5ª 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 SEIT, ex-Serviços de propaganda do Estado Novo), a CODICE em articulação com a Direcção Geral da Cultura Popular e Espectáculos (organismo do Ministério de 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 – como os jornais, a rádio e a televisão pública (Grande 2009, 212).

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, a CODICE seria desmantelada por resolução militar no Verão de 1975, não deixando, porém, de “simbolizar o início 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” (*ibidem*). Estas campanhas terão lançado, também, “o debate em torno do conceito de ‘animação cultural’ que atravessara o discurso da contracultura europeia” (*ibidem*), fixando-se nas políticas governamentais francesas pós-1968.

De Norte a Sul, inúmeros artistas terão assim participado em eventos gratuitos, levados a cabo em escolas, quartéis, praças e fábricas, não sem que uma série de outros artistas e “intelectuais, próximos da área socialista lança[ssem], logo em 1974, um documento contra o que designavam como o ressurgimento de um ‘neodjanovismo larvar’.” (*ibidem*), num movimento de contestação que se estendeu à relação dos artistas com as instituições culturais e os espaços públicos.

Constituir-se-ia então na SNBA o Movimento Democrático dos Artistas Plásticos, formado por 50 artistas ligados à SNBA, “cujos representantes se juntariam aos 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 Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e a Fundação Calouste Gulbenkian –, na formação da primeira Comissão Nacional Consultiva de Artes Plásticas, criada no âmbito do Ministério da Comunicação Social”. Este organismo faria de contraponto “ao dirigismo da 5ª Divisão do MFA e ao populismo de outras organizações mais envolvidas nas campanhas de dinamização, como a Frente de Acção Popular de Artistas Plásticos (FAPAP)” (*ibidem*, 213). Nuno Grande dá como exemplo destas tensões a suspensão de uma exposição de arte moderna portuguesa, que deveria acontecer em Paris em 1975, circulando posteriormente pelo território do Leste europeu e cuja realização foi suspensa pela 5ª Divisão, contra vontade do então ministro dos negócios Estrangeiros, Melo Antunes – o que teria levado à dissolução da Comissão Nacional Consultiva de Artes Plásticas.

Referindo como exemplo a realização simultânea, a 10 de Junho de 1974, da pintura de um grande mural colectivo levada a cabo pelo Movimento Democrático dos Artistas Plásticos na galeria de Belém, em Lisboa, e a realização de uma iniciativa performativa, encabeçada por artistas e intelectuais próximos da cooperativa Árvore, no Porto – o “enterro” do Museu Nacional Soares dos Reis, realizado contra o “tédio” da política museológica do antigo regime, de onde haveria de surgir o embrião de afirmação de um Centro de Arte Contemporânea naquela cidade – o autor defende que, mesmo que circunstanciais e fruto do contexto revolucionário em que ocorreram, estas iniciativas espelham o modo como uma

série de agentes culturais partilhavam noções participativas de democratização da cultura, feita por todos.

O que, avisa, pressupunha o estabelecimento de espaços que ultrapassassem o conceito de “Belas Artes”, formando “novos espaços de experimentação interdisciplinar, de encontro de expressões contemporâneas com tradições populares, e de educação pela arte” (*ibidem*, 214), questões raramente abordadas no país devido à ausência de um ensino artístico estruturado ou de um Centro de Arte Moderna activo.

E em 1976, já depois do final do PREC, em reacção à eleição do primeiro governo constituinte, surgiria então um novo manifesto dirigido à Direcção-Geral da Acção Cultural, dirigida então 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. Neste, assinado por mais de 60 subscritores, contando entre eles com nomes como Ernesto de Sousa, Fernando Pernes ou Helena Almeida, o conceito de Belas Artes era rebatido em nome de um alargamento das expressões e dos suportes artísticos, entendido enquanto essencial para um gesto de democratização da sociedade (Couceiro *apud* Grande 2009, 214):

Propomos que se acabe com o isolamento dos artistas entre si e com o seu divórcio do tecido social, promovendo a sua reintegração social, a sua participação activa na construção de uma sociedade democrática, a caminho do socialismo, e o seu contributo para um programa de descentralização cultural, em que as Artes Visuais se inscrevem possuidoras de um programa autónomo, genérico e flexível capaz de se adaptar às realidades nacionais e regionais e a outros programas de actividade cultural. 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 da participação dos artistas num programa de democratização da cultura...”

No entanto, com a extinção do Ministério da Comunicação Social, a SEC passaria para a dependência directa do Primeiro-Ministro (I, IV, VI e VII Governos Constitucionais) ou de outros Ministérios em articulação com as políticas da Educação (II e III Governos) e da Ciência (V Governo), o que implicaria a “criação de uma tecnocracia própria, cuja profissionalização política afastou progressivamente as instituições culturais não governamentais, as associações artísticas, e os próprios artistas, dos processos de decisão estatal, pondo assim cobro a uma lógica participada que percorreria todo o período revolucionário” (*ibidem*), remetendo a cultura e o cultural para uma suposta autonomia não isenta de ideologia.

Mas será com os governos da Aliança Democrática, entre 1979 e 1983 (VI, VII e VIII Governos) que os propósitos destes organismos, onde até então se encontravam ainda presentes expressões como o “acesso à cultura”, a difusão da “animação cultural”, o “apoio ao associativismo”, a “apologia da criatividade colectiva” (I Governo provisório, SEC David Mourão Ferreira) ou o “esforço para quebrar a separação entre cultura de elite, cultura de massa e cultura popular” (II Governo Provisório, SEC António Reis), se verão substituídos por invectivas sobre o esforço de “modernização” e a necessária “padronização” dos organismos 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 – pela mão de Vasco Pulido Valente, António Braz Teixeira e António Gomes de Pinho, sob tutela do Ministro António Lucas Pires – se concentrariam no sublinhar mediático do valor do património cultural português face à perspectiva de integração Europeia. Maria de Lourdes Lima dos Santos (*apud* Grande 2009, 215) sustenta mesmo, a este respeito, que é aqui lançada (de novo) a “concepção da cultura como consenso, de que fazem parte fundamentalmente o património (...) a identidade nacional e a democratização da cultura”, estando patentes nos programas do governo a este respeito “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*).

Mas regressando aos desfasamentos temporais de que se dá conta na primeira parte quando se refere tudo o que ABRIU em PORTUGAL, há que lembrar que é igualmente entre 1976 e 1983 que uma série de novas práticas democráticas se haveriam de consolidar tanto nas instituições públicas como privadas e assim, “entre a celebração pública da criação nacional, através de retrospectivas fortemente participadas por artistas e públicos, e o reforço exponencial da relação com outras instituições estrangeiras, no sentido de dar a conhecer os criadores portugueses ‘fora de portas’, mas também de trazer, a Portugal, autores e obras anteriormente interditados pelo aparelho censório do Estado Novo” (*ibidem*). 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.

Nesse sentido, a própria “arte contemporânea portuguesa”, assumida sobretudo a partir da produção de final da década de 1960, haveria então de ser não apenas exibida numa série de feiras e centros culturais estrangeiros, como em mostras realizadas em espaços como

os da remodelada Galeria de Arte Moderna de Belém, da Sociedade Nacional de Belas Artes, na Bienal de Artes de Vila Nova de Cerveira ou, sobretudo, da Fundação Calouste Gulbenkian e do recém-criado Centro de Arte Contemporânea do Porto.

2.3.11 “Que Gulbenkian Queremos, Que Gulbenkian Temos?”

É importante, para a análise que se tem vindo a fazer onde o conceito de *comum* aparece como central, referir o modo como, em no auge do período revolucionário, a Fundação Calouste Gulbenkian é objecto de uma polémica pública que teria no dossier “Que Gulbenkian Queremos, Que Gulbenkian Temos?”⁹⁹ que se prolonga por 3 números do Semanário Expresso¹⁰⁰ um dos seus pontos altos.

Esta crise levará ao afastamento de Madalena Perdigão da Fundação, numa controvérsia pública de que já se deu conta, e que terá Mário Vieira de Carvalho como um dos principais intervenientes. Em causa “a direcção autocrática de Azeredo Perdigão e os compromissos com o regime (os administradores fascistas que integravam a direcção desse Estado dentro do Estado de Salazar)” (Pomar 2015), 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” (*ibidem*), 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 maiores redistribuições 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 artigo que se gostava de chamar a atenção: a expressão “Que Gulbenkian Queremos, Que Gulbenkian Temos?” é, a vários títulos, surpreendente. Não só a Fundação aparece como algo que se tem (“Que Gulbenkian Temos?”), como seria passível de ser

⁹⁹Mário 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.

¹⁰⁰“Que Gulbenkian temos? Que Gulbenkian queremos?.” *Expresso*, 8 de Março de 1975. É de notar que, segundo Vargas, nas últimas décadas, com excepção para 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.

modificado mediante acção colectiva (“Que Gulbenkian Queremos”). De facto, o uso do plural para falar da actividade da Fundação aparece aos olhos de hoje como desconcertante – a menos que se entenda a sua acção instituinte como passível de ser abordada como *comum*. Ou seja, em 1974, a Fundação Calouste Gulbenkian era já vista como *de todos*. O que, embora num tom radicalmente diferente, não estará muito longe do que em 2006 defenderão Jorge Ramos do Ó e António Nóvoa 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 Ramos do Ó, 2007) – afirmação com que concluem o seu estudo. Como se teve oportunidade de comprovar, os autores referem-se a décadas de práticas que – e mesmo que inadvertidamente – acabam por considerar instituintes de algo *comum*, algo que faria da Gulbenkian a *nossa* Fundação.

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?

Como atrás se referiu, 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 maso “comum” poderá, quem sabe, contribuir para esta discussão.

Neste sentido, uma análise ao “itinerário cultural” por via do qual a Gulbenkian *cenário de modernidade* (onde a cada acção sua encenaria sempre, como atrás se sugeriu, o contacto com um “outro” moderno, “outro” porque não acessível a todos nem fruto de um direito), passa a ser uma Fundação que é “nossa” seria possivelmente elucidativo.

Não sendo este o momento de proceder a uma análise detalhada sobre a crise na Fundação Calouste Gulbenkian em 1974, crise essa que se justaporá às perdas sofridas em 1973 com a Crise Petrolífera, atente-se, porém, às razões que terão levado ao afastamento de Madalena Perdigão.

Num quadro marcado pela “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 assim a ser para 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) 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 Av. de Berna teria na actividade da Fundação.

Eduarda Dionísio, recorrendo à leitura de um folheto então distribuído pelos trabalhadores à população retrata o episódio (*ibidem*):

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).

Acrescentando depois em nota que “as actividades registadas revelam transformações e opções diferentes das habituais”, referindo, a par das habituais atribuições de bolsas e subsídios, a atribuição de “465 contos de 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 outras grandes fábricas; o levar a cabo de um Plano de descentralização Musical em meia centena de localidades onde a Fundação 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 “prossecução de programas de promoção principalmente através do cinema, da alfabetização e pós-alfabetização de adultos e do livro” (*ibidem*, 191).



17. Fundação Calouste Gulbenkian durante o PREC (*apud* Grande 2009, 234). Na legenda da imagem o autor afirma: “O Grande Auditório funcionou como espaço para conferências de imprensa internacionais no período eleitoral de 1975. A 28 de Abril desse ano, um dos comandantes do MFA, Otelio Saraiva de Carvalho, pousa o seu helicóptero antes de iniciar mais uma conferência de imprensa”.

A compreensão apurada deste episódio necessita, porém, de ser situada na época de conturbadas mudanças que foram estes anos em que por um lado, se tratava de urgentemente “garantir o acesso da população portuguesa aos direitos já conquistados por (...) outras democracias – como o direito à justiça salarial, ao alojamento condigno, à alfabetização ou à escolaridade mínima, e a um sistema sustentado de saúde pública; por outro, [se afirmava necessário] 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)”, como sustenta Nuno Grande (2009, 207, *parêntesis rectos meus*).

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. O que remete novamente para a noção de curto-circuito avançada por Boaventura de Sousa Santos (1994).

É de notar que algumas das “opções diferentes das habituais” que Eduarda Dionísio afirma ler no relatório da Fundação, como o apoio às Bandas ou à Federação Nacional de Colectividades de Cultura e Recreio, 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. Mas, como também já se referiu, os tempos serão outros – e tantas as coisas adiadas ou por fazer até ao 25 de Abril, que nem sempre será simples descortinar as razões que presidirão à sua efectivação, ou o tipo de vontade que espelham (por vezes, como se viu, bem diferentes, senão mesmo contraditórias, e fruto de épocas distintas).

2.3.12 O Plano Nacional de Educação Artística (PNEA)

Em 1978, resultado, entre outras coisas, do seu trabalho no âmbito da Comissão de Reforma do Conservatório Nacional, Madalena Perdigão foi convidada pelo Ministro da Educação, Sottomayor Cardia, socialista, para dirigir o gabinete do Ensino Artístico do Ministério da Educação, função que desempenhou até 1984. Perdigão cria então uma Comissão especializada com o intuito de elaborar um Plano Nacional de Educação Artística (PNEA), momento este, assinale-se, em que segundo Arquimedes da Silva Santos, pela primeira vez “os conceitos de Educação pela Arte e Educação para a Artesurgiram oficiosamente em Portugal de forma tão explícita” (Santos *apud* Teixeira 2014, 61).

Para Perdigão, afigurar-se-ia como fulcral integrar a educação artística no sistema educativo geral. Distinguindo três abordagens no interior do conceito de educação artística – educação pela arte/ arte na educação/ e educação para a arte – sustenta que a primeira, a educação pela arte, tem a ver com o “desenvolvimento harmonioso da personalidade, através de actividades de expressão artística”; enquanto que a segunda, a arte na educação, diz respeito à utilização da arte, de “obras de arte” – produto acabado –, enquanto instrumento pedagógico; tendo a terceira, a educação para a arte, a formação de artistas e a preparação para o exercício da arte como objectivo (*ibidem*, 62)

Tratar-se-ia, pois, antes mesmo de formar artistas, de formar em primeiro lugar homens e mulheres, “de fomentar a imaginação, a sensibilidade e o poder criativo e crítico, em vez de transmitir conhecimentos memorizáveis, métodos e técnicas” (Perdigão *apud* Teixeira, 62). Ou seja, ocorrendo a educação pela arte de forma mais ou menos contínua ao longo da vida, dela poderia decorrer – ou não – a educação artística. Serão três as linhas de força inicialmente propostas pelo PNEA: 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).

Como refere Élia Teixeira (*ibidem*), “o grupo que constituiu este projecto considerava que a educação pela arte deveria surgir na educação pré-escolar, como única forma generalizada de educação artística; no ensino elementar, como forma de educação artística e um meio para favorecer a revelação de vocações para a arte; e, ao nível da educação especial, como uma actividade central, que contribuísse para a progressiva integração destas crianças e jovens no sistema educativo normal.” (*ibidem*).

Tratava-se então 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. Nisto propunha-se uma especial atenção à figura dos agentes educativos – educadores pela arte em particular – sendo que, idealmente, 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 deste projecto que insistia em ter uma vocação regional, considerando importante que o ensino se mantivesse ligado à realidade sócio-cultural da comunidade local.

Como Arquimedes da Silva Santos dará conta mais tarde, o grupo que elaborou este plano tinha consciência do quão difícil seria um plano deste género ser aceite e posto em prática, num país onde “a relação dos alunos com as expressões artísticas no sistema educativo português, à data, era praticamente inexistente, só se verificando nalguns estabelecimentos particulares e beneficiando muito poucas crianças” (Santos *apud* Teixeira 64). E, de facto, o PNEA nunca chegou a ser aprovado. Madalena Perdigão deixará o Ministério da Educação em 1984 sem que nenhuma das suas propostas chegue a ser levada a cabo. No entanto, como referirá posteriormente, “algumas das sementes das ideias contidas no Plano”) terão ficado, vindo mais tarde a integrar outros projectos educativos (Perdigão *apud* Teixeira 2014, 64).

Em 1986 viria a ser aprovada a Lei de Bases do Sistema Educativo (Lei n.º 46/86, de 14 de Outubro) que nalguns pontos coincide com alguns desígnios do PNEA, como por exemplo, na definição de um ensino superior diversificado abrangendo ensino universitário e ensino politécnico; ou na inclusão, nos objectivos da educação pré-escolar, de pontos como “desenvolver as capacidades de expressão e comunicação da criança, assim como a

imaginação criativa, e estimular a actividade lúdica”. Ou 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” – havendo, no 1.º ciclo (6 aos 9 anos), um “foco no desenvolvimento das expressões plástica, dramática, musical e motora”; no 2.º ciclo (10 aos 12 anos), uma ênfase na formação artística; e, no 3.º ciclo (12 aos 15 anos), um “enfoque na aquisição das dimensões humanística, literária e artística da cultura moderna” (Morais *apud* Teixeira 2014, 65).

Asseverava-se, igualmente, a publicação de um decreto-lei relativo à Educação Artística para o ano seguinte. No entanto, este apenas viria a ser publicado em 1990 – e por ele se reiteraria que as práticas de educação artística no país eram ainda insuficientes, sobretudo se comparadas com a restante CEE. Curiosamente, no documento não apareceria nenhuma referência ao trabalho anteriormente levado a cabo pelo grupo do PNEA, nem ao movimento desencadeado pela Comissão de Reforma do Conservatório Nacional (*ibidem*).

2.3.13 «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 programação, organizando o I festival Internacional de Música de Lisboa – abandonará o Ministério da Educação para regressar à Fundação Calouste Gulbenkian, onde um ano antes havia sido inaugurado o Centro de Arte Moderna.

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 assim à fase final de um longo percurso onde arte, expressão, educação, e formação integral aparecem inter-relacionados, constituindo a matéria de que se faria uma sociedade melhor, mais justa e mais pacífica, “acredita-se”. A este respeito o segundo ponto do programa do ACARTE, 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:

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.
(Perdigão 1984-a).

Como se vê, ainda em 1984, a arte aparecia como entendida enquanto algo essencial à própria vida, indiscernível da educação, e “fonte de progresso” tanto individual como social, aproximando os homens e fazendo-os viver em paz. Seria algo a que, “nas suas múltiplas formas”, todos deveriam ter acesso.

Assim, de certa forma – e arriscando uma simplificação extrema – 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 séc. XIX/inícios do século, dos anos trinta (e que Azeredo Perdigão escutará quando dá início às actividades da Fundação nos anos cinquenta); 2) arte como factor de aproximação entre os homens e de Paz – a relemburar 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 seu fazer e um alargamento do próprio conceito de arte, a fazer pensar na década de 1960 (em que finalmente se poderia incluir, tanto o ímpeto de ocupação da Fundação como a posterior a construção e, sobretudo, abertura do CAM). Em suma, apenas à luz dos contextos e situações anteriormente descritos se poderia finalmente entrever o ponto “2. Em que acreditamos”. No que ajudaria, porventura, um outro esforço, aqui não empreendido: o de cotejar estes mesmos contextos e situações com o modo como a própria UNESCO vai, ao longo da sua história definindo estes termos.

E de facto, sustenta-se, na criação do ACARTE – aqui entendido enquanto *Aleph*, justamente por, entre outras coisas, albergar esta multiplicidade de temporalidades – convergirão razões com origens em tempos distintos. Não apenas, como se defendeu ao longo do segundo capítulo desta Segunda Parte, é necessário ter em conta o momento específico e as características de que se reveste a construção do primeiro museu de arte moderna do país, o CAM, Museu esse que é um centro e não um museu; albergando no seu interior um Serviço como o ACARTE, dependente não do CAM mas do conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação essa que inaugura assim uma nova fase da sua actividade

cultural, agora em democracia. Quanto urge, como abordado no terceiro capítulo da mesma parte, compreender o longo percurso de Madalena Perdigão no âmbito da cultura e da educação em Portugal, nomeadamente da Educação pela Arte.

Na criação deste Serviço confluirão então, poderia dizer-se, como que uma série de temporalidades distintas: a vontade de ter um museu de arte moderna que se poderia fazer remontar, se não mais atrás, pelo menos ao Pós II Guerra Mundial; as discussões em torno da criação de centros culturais pequenos, à escala humana, característica da década de 1960; e as experiências em torno da educação pela arte da década de 1960, e 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.

E outras mais, como se verá na Terceira Parte, convergirão nas variadas propostas do Serviço ACARTE, muitas delas – fruto de tudo o que “abriu, fechou e reabriu em Portugal” (para voltar à imagem avançada por Alberto Pimenta e anteriormente discutida) – devedoras também desta sobreposição de tempos e de razões, apresentando-se frequentemente sobrepostas, entrecruzadas, juntas numa amálgama explosiva que fará do ACARTE na década de 1980 um lugar bem particular.

Mas se para um entendimento do ACARTE como lugar é necessário tanto situá-lo no complexo Gulbenkian, à Avenida de Berna, como na própria Gulbenkian *cenário de modernidade* – Gulbenkian essa que a espaços é considerada “nossa”, espelhando um entendimento da sua acção como constituinte de um *comum*; é também necessário inserir o espaço ACARTE, lugar físico e conjunto de práticas, no *complexo exibicionário* a que pertence: na rede de lugares e práticas afins que na década de 1980 emergem em Lisboa, como na Primeira Parte se sublinhou.

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 fundação, tendo escolas privadas como principais interlocutores), prolongando-se depois pela acção da Comissão Orientadora para a Reforma do Conservatório Nacional e mesmo pelo gorado Programa Nacional do Ensino Artístico (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, agora no espaço do CAM, à ala Sul do complexo Gulbenkian). 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 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*”.

Interessaria neste ponto regressar à análise que Rui Bebiano (Bebiano 2010, 452-453) faz sobre o suposto “povo *pop*” dos Anos 60, no qual convergiam então de forma mais ou menos amigável duas ordens de imaginários contraditórios, para notar que, como adverte o autor, “logo após a queda do regime”, e o ACARTE entrará em funcionamento em 1984, dez anos após a revolução de 1974,

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.

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 e o que a sua recepção espelha. Tendo, porém, noção da complexidade, por vezes mesmo contradição, que sempre atravessou, e que doravante cindirá ainda mais, o referido grupo heteróclito cuja formação se tem vindo a dar conta. Em acção a referida *lógica da abundância das coisas* que, em crescendo com a entrada para a Comunidade Económica Europeia, na década de 1980, acompanha os discursos sobre a modernização de Portugal e o “acertar o passo com a Europa”, ou seja, o já referido “processo coreopolítico” de que dá conta Lepecki (1998-b; 2001), processo esse em que as palavras “moderno”, “modernização” e “modernidade” actuam como palavras de ordem, indicadores, antes do mais, de uma cinética, de uma aceleração que a referida incompletude intrínseca da modernidade acarretaria consigo.

Como se disse já, 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) não apenas 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), como as contradições inerentes à cesura de que acima se deu conta. 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 dessa mesma cesura, constituindo assim uma plataforma privilegiada para a manifestação 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.

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.

TERCEIRA PARTE

O ACARTE visto pela Timeline Digital ACARTE 1984-1989

PRIMEIRO CAPÍTULO

«O Que Vamos Ser» / «O Que Pretendemos Fazer»

Revisite-se agora, por último, o ponto primeiro do programa do ACARTE, O QUE VAMOS SER, conjugado com o ponto quarto do mesmo programa, O QUE PRETENDEMOS FAZER, articulando-o com a consulta da [Timeline ACARTE 1984-1989](#). Ponto de chegada, esta Terceira Parte, menos analítica, constitui um objecto distinto das anteriores carecendo, porém, de ser entendida à sua luz. Ou seja, eminentemente descritiva, procurando “narrar” a imensa actividade do ACARTE entre 1984 e 1989, ela deverá, contudo, ser informada pela Primeira e Segunda partes desta dissertação. Respectivamente: por via da proposta epistemológica esboçada ao sugerir-se a imagem do *Aleph* e do seu duplo digital como formas de entrever a acção do Serviço ACARTE na década de 1980 (Primeira Parte), e do percurso histórico/teórico por via dos quais a acção de Madalena Perdigão e a construção do Complexo Gulbenkian/CAM são projectados no pano de fundo dos discursos e práticas internacionais e nacionais em que ocorrem (Segunda Parte).

Assim, se na Primeira Parte se tratou de dar conta do fundamento epistemológico da proposta no seu todo, na Segunda Parte, utilizando como fio condutor o programa do ACARTE começou-se pela definição negativa do Serviço, aquilo de que a sua actividade se distancia (“O que não vamos ser nem fazer”), para de seguida se atentar aos seus propósitos e às suas razões de ser (“Por quê e Para quê” e “Em que Acreditamos”), percorrendo um caminho que chega agora ao seu término (“O que vamos ser” / “O que pretendemos fazer”).

Mais do que uma listagem, esta Terceira Parte constitui um levantamento e deve ser lida em permanente confronto com os programas, fotografias e excertos de imprensa presentes na Timeline Digital ACARTE 1984-1989. Ela é um porto de chegada, um lugar de confluência – espaço onde as narrativas anteriormente esboçadas se confundem com a pesquisa de arquivo e alguns dados colhidos nas entrevistas realizadas, e vice versa. Em suma, é *através* da análise anteriormente esboçada que a descrição presente nesta última parte deve ser entendida, deixando alcançar o significado cultural e histórico dos acontecimentos dados a ver, e permitindo localizar as problemáticas anteriormente discutidas.

Será então no narrar concreto daquilo que este Serviço *fez* que temas e motivos anteriormente avançados – como a tensão *cenário de modernidade* – *nossa Gulbenkian*, ou a

noção de *curadoria da falta* se entreverão, numa análise pontual, feita à medida que a própria narração avança e os acontecimentos vão sendo contextualizados, tornando-se manifestos os diferentes ritmos a que tal se sucede. Trata-se de olhar para a acção continuada deste Serviço, no âmbito de uma *lógica da abundância das coisas e das suas imagens*, entendendo-o como *espaço público dentro de portas*, parte de um complexo exibicionário em que se inserem uma série de outros espaços e práticas emergentes ou em disseminação à época – e entendendo esta mesma acção como formadora e generativa.

Mas regresse-se, porém, aos pontos 1 e 4 do programa do ACARTE (Perdigão, 1984-a).

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 discussão dos 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 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. (....)

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 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 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 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 VÍDEO, FOTOGRAFIA, MÍMICA, CIRCO, MARIONETAS, etc.”

A conjugação destes dois pontos do programa não é arbitrária, devendo-se, pelo contrário, ao já fundamentado enfoque nas formas como o museu *se pratica* referida *curadoria da falta* que caracterizaria a actividade do ACARTE. “Ser” e “fazer” seriam assim inseparáveis, práticas instituintes e constituintes. É que, como mais tarde haveria de se escrever a propósito da acção deste Serviço, “o programa enunciado foi, na sua maioria, cumprido”¹⁰¹.

¹⁰¹ In ACARTE, versão I. Relatório interno, gentilmente cedido por Emília Rosa.

3.1.1 Uma narração atendendo aos programas e a excertos de imprensa

Neste sentido, a consulta da timeline ACARTE 1984-1989, organizada cronologicamente, afigura-se como essencial para uma abordagem em profundidade a cada uma das suas várias propostas – sendo temporal, linear, e de conjunto a primeira aproximação que se lhes fará.

Sugere-se assim, para começar, um “narrar” da *timeline* por ano, de modo a delinear uma visão completa do que foi a actividade do Serviço neste intervalo de tempo. É então uma espécie de longa viagem o que se propõe: um percurso de 1984 a 1990, guiado pela actividade do Serviço ACARTE sob a Direcção de Madalena Perdigão que, doente a partir de 1987/88, desaparecerá no final de 1989.

Para visitar esta acção recorrer-se-á, sobretudo, aos textos dos programas e a excertos de imprensa (comentados à luz da supracitada proposta de análise), ao mesmo tempo que, por via da [Timeline ACARTE 1984-1989](#), se faculta o acesso à riquíssima imagética característica da actividade do ACARTE, possibilitando leituras e análises outras.

Na voz de Madalena Perdigão, a quem se deve a escrita de centenas de textos introdutórios a explicar a pertinência de praticamente cada proposta – porventura a voz mais presente nesta “narração” – ouvir-se-ão muitas vezes as razões que presidirão à realização de cada evento, de cada ciclo, de cada actividade. Mas vozes mais haverá que se repetem, tanto dos artistas responsáveis, como de jornalistas e críticos (antigos ou emergentes), sendo possível delinear ‘habitués’ do Serviço e entrever mudanças ao longo do tempo.

3.1.2 Trabalhadores muito próximos do fazer artístico

Em entrevista, Eugénia Vasques¹⁰² referiu-se mesmo a uma “primeira família” ou núcleo duro de trabalhadores e artistas chegados do Serviço, de que fariam parte Emília Rosa, a Directora de Produção (referida por praticamente todos os entrevistados como figura essencial do ACARTE), mas também artistas muito próximos como Constança Capdeville, ou uma série de outros que uma análise mais detalhada permitiria entrever com mais rigor.

¹⁰² Foram realizadas duas entrevistas a Eugénia Vasques, a 4 de Agosto de 2009 e a 6 de Maio de 2010.

E, de facto, crucial será referi-lo (embora apenas um outro tipo de análise, cruzando o escrutínio minucioso das fichas técnicas e artísticas dos programas com os já referidos testemunhos orais, o permitisse afirmar ao pormenor), poder-se-ia dizer que o primeiro núcleo de pessoas que trabalham no ACARTE, com contrato ou à tarefa, seja vindos de outros departamentos da Fundação, seja escolhidos pelas equipas que levarão a cabo os diferentes projectos, é constituído por gente muito próxima do fazer artístico. Emília Rosa, a Directora de Produção, por exemplo, vem do Teatro Independente, nomeadamente do grupo Os Cómicos e Orlando Worm, à época funcionário da Fundação Calouste Gulbenkian, mas iluminador de várias das propostas apresentadas no Serviço, tem um já longo percurso neste meio¹⁰³. O que, propõe-se, influenciará muitíssimo o próprio modo como a referida *curadoria da falta* perceberá essa mesma “falta”, abrindo-se às diferentes percepções que os contemporâneos teriam do seu tempo, de um modo muito próximo da própria prática das artes e da educação artística (compreendendo uma educação *pela* arte, a arte *na* educação e a educação *para a* arte). Resumindo: tratar-se-iam, portanto, não de burocratas ou tecnocratas ou mesmo, num primeiro momento, de gente com especializações superiores nestas áreas (dado que muitas vezes estas não existiriam sequer), mas de pessoas com experiência e percepções forjadas na experiência do fazer. O que se cruzará, num segundo momento, com aquela que durante muito tempo foi uma política da Fundação Calouste Gulbenkian no que às artes performativas diz respeito, mas não só¹⁰⁴: o cuidado em acompanhar o percurso dos artistas apoiados, voltando por vezes a apresenta-los, permitindo assim o seguimento do seu percurso e criando um círculo de artistas chegados.

De facto – e muito embora tal seja relativamente possível na timeline, utilizando as ferramentas de pesquisa – por fazer ficaria agora uma narração em texto, como a que se segue, mas da actividade do Serviço por artista, por género artístico, por estilo de proposta (solo, trabalho de grupo, linha estética, premissas), por país de proveniência, por trabalhadores, por críticos e reacção crítica às propostas apresentadas – narração essa que por agora se deixará para trabalhos futuros, em cruzamento com o tratamento exaustivo das entrevistas realizadas, onde muitas destas tendências se encontram assinaladas e explicadas na primeira pessoa.

¹⁰³ Ver a este respeito (Bigotte Vieira 2010).

¹⁰⁴ Ver a este respeito (Serôdio 2013).

3.1.3 Fora desta proposta de análise

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) excertos 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 desta dissertação) dos moldes em que a sua actividade internamente se processou (orçamentos, folhas de produção, contratos, cartas, etc.).

De fora desta narração ficam igualmente uma série de episódios e análises recolhidos nas cerca de 30 entrevistas realizadas. É que se muito embora esta recolha esteja feita e informe o que aqui se apresenta, o tratamento e organização necessários para proceder à sua sistematização e discussão incidiria sobretudo sobre a *memória* da acção deste Serviço, coisa que, não sendo avessa a esta investigação e às suas razões de ser, não constituí, porém, o seu cerne. Como foi dito, um trabalho não apenas de recolha mas também de tratamento, discussão, sistematização e disponibilização de testemunhos orais deste género seria complementar da timeline ACARTE e constitui um dos seus desenvolvimentos possíveis.

3.1.4 Problemáticas transversais à actividade do Serviço ACARTE

Não dizendo respeito a cada uma das actividades em si, mas atravessando-as a quase todas, vale a pena apontar:

1) o rigor com que Madalena Perdigão apresenta cada iniciativa; 2) 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 Eduardo Paes Mamede, Maria de Assis, Helena de Freitas, Gil Mendo ou António Pinto Ribeiro, que chegará mesmo a trabalhar no Serviço, para referir alguns; 3) a fortíssima presença de referências ao modo como o espaço da Gulbenkian é “descomplexadamente” usado pelo ACARTE, do bar do CAM ao Anfiteatro ao ar Livre e aos Jardins; 4) a comparência evidente tanto de propostas cujas razões de ser remontariam a tempos distintos, quanto vindas de pontos muito variados do mundo, entre os quais os recém-formados Países Africanos de

Expressão Oficial Portuguesa (PALOPS); 5) o sucessivo uso de termos em inglês e as variadas referências à afirmação desta língua, uma língua que muitas vezes se entrevê pela imprensa da época não ser ainda dominada; 6) a intensa alusão à grande afluência de público, sobretudo jovem, às iniciativas do Serviço; 7) o modo como uma série de eventos e iniciativas, sobretudo de dança, mas não apenas, propõem usos do corpo e da palavra (em ciclos temáticos, o mais das vezes compostos de propostas de diversos géneros, mas sempre acompanhados de discussão) que parecem constituir, em si, uma aprendizagem tanto para quem os leva a cabo, como para o público; 8) 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; 9) 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*; 10) os modos como a actividade do Serviço se imagina e se pressente como generativa – sendo notório o aparecimento tanto de artistas como de técnicos, de produtores e de vozes críticas que posteriormente irão trabalhar noutras instituições entretanto abertas como o CCB, a Culturgeste, LX94 Lisboa Capital da Cultura ou o Festival dos 100 dias e a Expo 98¹⁰⁵; 11) notória será também a criação e participação em redes nacionais e internacionais, de que o caso mais visível serão os Encontros ACARTE, mas tendo em conta a extensão das iniciativas, muitas mais haverá sendo de referir a formação continuada no que ao cinema de animação diz respeito, 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; 12) a intensidade do debate e das polémicas que acompanharão muitas das iniciativas; 13) o modo como algumas propostas do Serviço, com, o por exemplo, os Encontros ACARTE, muito embora tenham ainda pouco tempo de existência, são encaradas como habituais, comuns já; 14) e 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), o Centro de Arte Infantil ou o Cinema de Animação; 15) a variadas maneiras como, sobretudo nos primeiros anos, o espaço do ACARTE acaba por acolher uma série de propostas que não teriam lugar institucional em mais nenhum outro sítio; 16) e como se cruzará com uma série de espaços emergentes, de que é sintomática, por

¹⁰⁵ A referida sistematização do conjunto de entrevistas realizadas, várias delas a ex-trabalhadores da Fundação Calouste Gulbenkian, como Paulo Graça, Emília Rosa ou Orlando Worm, poderia eventualmente dar um contributo importante num estudo que averiguasse o impacto generativo do ACARTE na formação de técnicos e quadros para outras instituições culturais, estudo que urgiria fazer.

exemplo, a contratação de António Pinto Ribeiro (à época crítico de dança no jornal *Expresso* e professor na recém-aberta e polémica Escola Superior de Dança), mas também com a Bienal Universitária de Coimbra, ou o recém-criado IFICT, para dar outros exemplos no âmbito das artes performativas.

Para que algumas destas problemáticas, cujos contornos se explorarão em pormenor no epílogo, se possam entrever com mais detalhe, ocasionalmente remeter-se-á para as já utilizadas CAIXAS. Estas, presentes no final da narração do ano em que as referidas iniciativas aconteceram, permitem uma análise um pouco mais profunda, contextualizando, discutindo, levantando questões.

O Centro de Arte Infantil, parte integrante do Serviço ACARTE, mas com um espaço próprio, um pavilhão na entrada sul do complexo Gulbenkian, cuja programação continuada seria merecedora de uma análise paralela à que aqui se propõe¹⁰⁶, será igualmente assunto de um ensaio particular, neste caso presente no final do primeiro ano do Serviço.

No decurso da narração será possível, até pela sobreabundância de documentação, entrever recorrências e pontos de intensidade, esvaziamento e inflexão... o que contribuirá para vislumbrar a actividade destes anos como um todo, apontando mudanças de natureza, ritmo, participação, lugar simbólico, função social... mas também sedimentações, e visualizando o esboçar da tal grelha de programação que Madalena Perdigão em 1989 afirma estar já mais ou menos “estabilizada”.

3.1.5 Do *Aleph* como proposta epistemológica para pensar a programação “linha a linha”

Dada a extensão da actividade do Serviço ACARTE entre 1984 e 1989, esta primeira narração por ano, quase em listagem, ocupará mais de uma centena de páginas, constituindo, em si, uma tarefa próxima do fracasso – tanta e tão vasta é a actividade do Serviço que a narração integral se torna avassaladora. Apresentando-se como um relato parcial, forçosamente insuficiente e perto do jornalístico, é *através* da perspectiva delineada na Primeira e Segunda parte desta dissertação que deverá ser lido, tornando-se com isso mais denso e analítico – e superando assim, mesmo que parcialmente, as incapacidades que a

¹⁰⁶ A actividade do Centro de Arte Infantil, como adiante se verá, seria também merecedora de um estudo aprofundado.

inexistência de contextualização e análise, por género artístico ou actividade a actividade (que afastaria de vista a noção do conjunto) acarreta.

É que a proposta epistemológica em acção na imagem do *Aleph*, utilizada para abordar o caso do ACARTE no seu todo - entendido enquanto parte integrante do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian e inserido no contexto cultural português - poder-se-ia estender à análise daquilo a que Madalena Perdigão chamou as várias ‘linhas de acção’ do Serviço (Perdigão 1985).

Assim, para cada uma das ditas “linhas de acção” – “Linha do Teatro”, “Linha da Dança”, “Linha da Performance Arte e do Multimédia”, “Linha do Cinema de Animação”... – haveria um conjunto de histórias a contar, histórias com razões em tempos e espaços diferentes que se encontrariam ali, no Centro de Arte Moderna da Gulbenkian, na década de 1980, em Lisboa.

Para dar um exemplo que adiante se aprofundará: para uma análise apurada da “Linha do Teatro” i.e. , da programação de teatro do Serviço ACARTE, seria necessário ter em conta quer a falta de salas tecnicamente bem apetrechadas a nível nacional (sendo o Grande Auditório Gulbenkian uma excepção); quer a constituição de um Conselho Consultivo do Teatro¹⁰⁷ que ajudará a avaliar a escolha da programação nesta matéria; quer as várias gerações de teatro Europeu desde o Pós II Guerra Mundial aos anos 80; quer o facto de uma série de textos clássicos e canónicos do teatro ocidental se encontrarem por representar no país.

E o mesmo se aplicaria ao resto da programação – como se vê, variadas e de ordens diversas são os discursos e as razões que aqui convergirão. Do Cinema de Animação aos Encontros ACARTE, das Bandas de Música no Anfiteatro aos Ciclos de Músicas do Mundo, seria necessário ver para cada uma das “linhas de acção” que discursos e que razões se encontram em acção, a que vontades e mundividências correspondem, e quais os seus efeitos. Uma problematização estética e política apurada destas escolhas e do efeito colectivo e continuado da sua acção deveria ter em causa esta coexistência e convergência de discursos sim, mas também as negociações e trocas nelas implícitas, as posições então forjadas, e as

¹⁰⁷ Formado por Luiz Francisco Rebello, Norberto Ávila, José Oliveira Barata e Carlos Wallenstein. A respeito da sua criação veja-se o programa do ciclo *Retorno à Tragédia*. Tendo sido consultados os dossiers do referido Conselho Consultivo e entrevistados mesmo um dos seus membros, José Oliveira Barata, optou-se por não proceder a uma análise detalhada do seu conteúdo, visto tal extravasar o âmbito geral deste estudo, constituindo matéria para estudos futuros.

apropriações e mal-entendidos a que a sua recepção dá corpo. Em causa, sempre, a referida “curadoria da falta” e a percepção que os contemporâneos teriam do seu tempo.

3.1.6 “Ordenação e narração” ou a *timeline* por escrito

A narração que aqui se apresenta procura seguir o mais exactamente possível a Timeline ACARTE 1984-1989 que perfaz a outra parte desta dissertação, e da qual repete muitas vezes informação. Nesta, planificou-se a actividade do Serviço, distribuindo-a por meses e agrupando-a nas categorias “evento” (unidade mínima) e “iniciativa” (conjunto de vários eventos agrupados sob um tema, tal como terá sido proposto pelo Serviço). Ficaram assim provisoriamente uniformizadas as múltiplas e variadas actividades do Serviço ACARTE, perfazendo cada qual – iniciativa ou evento – um ponto igual na timeline, coisa que se por um lado possibilita uma leitura de conjunto, por outro não permite ter em conta a importância, o grau de intensidade e as reverberações de cada ponto – isto para além de na timeline e, por conseguinte, nesta narração (devido a limitações de ordem técnica), as iniciativas e os eventos surgirem a um primeiro olhar como uma mesma coisa. Não obstante, se consciente dos riscos de distorção em que com ela se incorre, uma planificação deste género afigura-se por agora como tendo o mérito de permitir eficazmente uma visão de conjunto, tentando-se, em análises posteriores e sob outros pontos de vista, mitigar estes riscos¹⁰⁸.

3.1.7 Omissões e insuficiência de dados

Optou-se por assinalar a falta de dados, sempre que tal acontece, seja em eventos e iniciativas cujos programas, fotografias e crítica não foram encontrados, seja em relação a datas, no caso de recortes de imprensa. Tal opção prende-se com a dimensão do espólio em causa, que entretanto passou para o Arquivo e Biblioteca Gulbenkian, não se encontrando ainda catalogado na íntegra, nem já disponível ou organizado como anteriormente, o que

¹⁰⁸ Como se verá, ficam por fazer uma série de estudos futuros em que, espera-se, a [Timeline ACARTE 1984-1989](#) se possa constituir como ferramenta essencial, entre estes um estudo área a área da programação do ACARTE. A este respeito gostar-se-ia, por exemplo, de levar a cabo uma série de seminários com bailarinos, onde se visitariam em pormenor as propostas apresentadas no âmbito, por exemplo, da dança (mas outras áreas seriam igualmente possíveis, como o teatro, o jazz, ou o cinema de animação) colocando-as em perspectiva.

dificulta um regresso aos arquivos no momento presente. A maioria dos autores das fotografias não se encontram igualmente creditados, optando-se por assumir todo o espólio como “cortesia Arquivos Gulbenkian”, estando as fotografias, igualmente em vias de serem incorporadas no referido Arquivo Gulbenkian, também ainda por catalogar, procedendo-se ao reconhecimento dos autores e dos retratados. Faltas há que se poderiam considerar impeditivas para 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, cujos arquivos deverão estar em dossiers próprios.

Tendo sido consultados os arquivos do Serviço ACARTE, 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, referindo, porém, a inexistência de informação. O que aqui se apresenta será assim (de acordo com os dados disponíveis à época) uma narração completa com insuficiências assinaladas e não uma análise parcial mas completa.

Sempre que forem notórias indeterminações ou dúvidas em datas ou dados estas referir-se-ão também, tendo-se, de igual modo, procurado minimizar imprecisões – coisa nem sempre fácil, dado o tratamento apurado da informação recolhida requerer condições de que não se dispôs. É de notar que muitas destas faltas ocorrem em actividades que, tendo continuado, vieram mais tarde a desligar-se deste Serviço, levando possivelmente consigo os seus espólios, como o Jazz em Agosto ou o Cinema de Animação.

Por último, interessa assinalar que sempre que no decurso da narração aparecerem citações não referenciadas no final, como acontece com os excertos de imprensa, reportar-se-ão aos textos do programa, da autoria de Madalena Perdigão, presentes integralmente na timeline, regra geral. Do mesmo modo, optou-se por inserir as referências bibliográficas relativas aos programas e imprensa do ACARTE uma única vez, no final da bibliografia.

SEGUNDO CAPÍTULO

O ACARTE Ano a Ano

1984

Resumo

As actividades arrancaram a 1 de Junho (Dia da Criança), três semanas após a conferência de imprensa de apresentação do novo Serviço da Fundação Calouste Gulbenkian, pelo que cobriram o segundo semestre do ano. Houve, nesse primeiro ano um total de 19 iniciativas, sendo que parte delas se desdobraram em vários eventos, o que fez mais de três iniciativas por mês.

O arranque foi uma aposta entre o futuro e o passado: o Dia da Criança foi celebrado com um espectáculo do Circo Mariano Franco, estrutura que estava a arrancar no trabalho social e que esteve na base do Chapitô; seguiu-se o acolhimento do sexto Encontro Nacional de Teatro e Infância, com os nomes dos grupos ainda muito marcados por uma certa ideia de teatro didáctico interventivo: Pé de Vento, Teatro Amador de Intervenção, Assembleia Teatro, O Bando. Após o que surgiu, a 21 de Junho, a primeira importação dos ventos da renovação cultural “eventual” da França Mitterrand/Lang: a Festa da Música, que em Lisboa ganhou o adjectivo “Europeia”.

Mas o Ciclo Almada foi o projecto de maior vulto em que o Serviço se envolveu nesse ano – constituindo, pode dizer-se, o momento fundador do Serviço, primeiro projecto em que Madalena Perdigão pensou quando aceitou regressar à Fundação. Porque a “revisão crítica da cultura e da arte portuguesas continua a ser necessária. Todas as achegas são úteis” – como escreveu alguns meses mais tarde no programa de *Almada, Nome de Guerra*, fazendo suas as palavras de Ernesto de Sousa num texto de 1969 republicado para esta apresentação e anteriormente discutido.

Se esse primeiro ano de actividade ainda pareceu fortemente marcado pelo acolhimento de iniciativas organizadas em colaboração, pressentindo-se que a programação própria estava ainda a dar os primeiros passos, foi já visível um grande gosto em receber

ideias vindas de fora. E se, na conferência de imprensa, Madalena Perdigão anunciou logo que o ACARTE seria um “fórum aberto”, os seus objectos e públicos não deixaram de surpreender: fosse pelo arcaísmo de linguagens tradicionais ou infantis, fosse pelo vanguardismo de *performers* que, com uma atitude experimental, interrogavam linguagens e formas estéticas.

A participação nos programas transversais à Fundação Calouste Gulbenkian acolhendo as componentes mais marginais da programação, caso do Festival do Labirinto ou do próprio Ciclo Almada, começou logo em 1984 a marcar a actividade do ACARTE. Não obstante, a programação deste ano iniciou-se e terminou com actividades para crianças. Pelo meio inauguraram-se iniciativas que haviam de perdurar: algumas até hoje, como foi o caso da recém-criada, por Jack Lang, em 1982, Festa da Música, a que o ACARTE se juntou, ou, mais ainda, do Jazz em Agosto. Outras, como as Bandas de Música no Anfiteatro ou o Cinema de Animação e as Marionetas, prolongaram-se ao menos pelos cinco anos em que Madalena Perdigão dirigiu o ACARTE. A poesia dita, os colóquios académicos e a dança foram outras das vertentes que estavam já presentes na programação, que se organizou o mais das vezes em iniciativas temáticas.

1984 | Junho: início do funcionamento público do Serviço ACARTE

Circo

Circo Mariano Franco, Colectividade de St^a Catarina.

O ACARTE iniciou a sua actividade pública no Dia Mundial da Criança com uma [actividade nos jardins](#), pelo Circo Mariano Franco da Colectividade de Santa Catarina.

Teatro

[Encontro Nacional de Teatro e Infância.](#)

Incluiu companhias como as seguintes: Pé de Vento, o Teatro Amador de Intervenção, o Assembleia Teatro, ou O Bando.

A sala polivalente albergou o sexto Encontro Nacional de Teatro e Infância, organizado pelo Centro Português de Teatro para a Infância e Juventude com a colaboração do recém-criado, em 1983, Instituto de Apoio à Criança (IAC).

Música

[Festa Europeia da Música.](#)

Incluiu: Grupo de Música Contemporânea, Coral Audite Nova (da Escola de Aprendizagem da Sociedade Filarmónica Olivalense) e Grupo Banda de Corda e Batuque.

Privilegiando a diversidade, o ACARTE juntou-se às celebrações com um concertos repartidos entre a sala polivalente e o Anfiteatro ao Ar Livre.

1984 | Julho

[Festival do Labirinto.](#)

Incluiu: [Colóquio:](#) O Labirinto (com a presença de Alberto Pimenta, Leonor Buescu, Helena Rocha Pereira, Lima de Freitas, Yvette Centeno, Teresa Coelho Lopes, José Augusto Seabra, Ana Haterly); [O Homem no Labirinto](#) (espectáculo multimédia de Jean Clarence Lambert); [O Labirinto na Arte Contemporânea](#); [O Labirinto no Cinema](#).

Em Julho teve lugar no CAM o Festival do Labirinto, iniciativa de vulto a que o ACARTE se juntou organizando uma série de actividades complementares: exposições, debates, um ciclo de cinema e um espectáculo multimédia no recém-inaugurado Anfiteatro ao Ar Livre, que se encontrava insuficientemente preparado para o acolher, como a crítica deu conta.

1984 | Julho a Outubro

[Projecto Almada.](#)

Incluiu: a exposição *Almada e o Espectáculo*; as peças *Deseja-se Mulher* (encenação de Fernanda Lapa) e *Antes de Começar* (de Lourdes Castro e Manuel Zimbro); o filme *Almada, Nome de Guerra* (realização de Ernesto de Sousa); o espectáculo *Almada, Dia Claro* (encenação: Castro Guedes; guião e textos: Augusto Sobral; música e animação: Constança Capdeville; coreografia: Elisa Worm e Vasco Wallenkamp) e o *Colóquio: Almada*.

Decorrendo de Julho a Setembro, acompanhando a duração da exposição no CAM, o projecto Almada marcou o primeiro aniversário do CAM. Consistiu numa exposição organizada pelo Centro de Arte Moderna e diversas actividades do ACARTE.

Nas brochuras das várias iniciativas que compuseram o ciclo, Madalena Perdigão explicou que, quando decidiu regressar à Fundação, este foi o primeiro projecto em que pensou (Perdigão 1984-b). Escreveu:

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.

Como parte integrante do Projecto Almada foram levados à cena três espectáculos, dois dos quais a partir de textos originais do autor, *Deseja-se Mulher* e *Antes de Começar*. Procurando, em 1984, quem convidar para encenar estes textos, Madalena Perdigão acabou por convidar Fernanda Lapa (*Deseja-se Mulher*) e Lourdes Castro/Manuel Zimbro (*Antes de Começar*). Nos dois casos havia uma relação com o projecto de teatro moderno de Fernando Amado na Casa da Comédia¹⁰⁹. Como se podia ler nos programas dos espectáculos e na imprensa, tanto Fernanda Lapa como Lourdes Castro participaram em encenações de Fernando Amado destes textos: 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 actriz, interpretando a figura da “Vampa”. Foi também com esta peça que se estreou como encenadora, levando-a, em 1972, à Casa da Comédia” (*Comércio do Porto*, 16.6.84).

¹⁰⁹ Ver a este respeito Rui Pina Coelho. 2009. *Casa da Comédia (1946-1975): Um palco para uma ideia de teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Foi também a Fernando Amado que se ficou a dever, em 1956, no Teatro Nacional D. Maria II, a direcção de Lourdes Castro, à época estudante na ESBAL, no papel da personagem principal de *Antes de Começar*, espectáculo este apresentado no ACARTE sob a direcção de Manuel Zimbro, com Lourdes Castro no mesmo papel. Tratou-se, assim de uma “reprise”, como se escreveu no *Comércio do Porto*. (*Comércio do Porto*, 16.6.84). Assim, no que ao teatro diz respeito, ainda que de um modo não explicitamente intencional nem em jeito de homenagem, pode dizer-se que havia um fio estendido entre o início da acção do ACARTE e os propósitos modernos da acção de Fernando Amado na Casa da Comédia.

[Inauguração dos jardins.](#)

O aniversário da morte de Calouste Gulbenkian, data importante na Fundação, coincidente, neste caso, com o arranque do Círculo Almada, foi este ano marcado pela abertura da totalidade do complexo Gulbenkian com o seu já reconstruído parque. Para Outubro ficaria a entrada em funcionamento do Centro de Arte Infantil, parte integrante do Serviço ACARTE.

Como se entrevê na imprensa, que dá bem conta do papel que a Fundação Calouste Gulbenkian representava na sociedade de então, a cerimónia de homenagem pautou-se igualmente pela atribuição de apoios que manifestavam as falhas de um Estado central em plena crise político-financeira¹¹⁰: destaque para os subsídios concedidos pela Fundação Calouste Gulbenkian para a construção de novas instalações do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, e para a construção da segunda fase do Bairro Social das Furnas, em Lisboa.

1984 | Agosto

Música

[Jazz em Agosto 84.](#)

¹¹⁰ Entre 1983 e 1985, havendo uma intervenção do FMI em 1983. Foi um biénio de Bloco Central (Governo Mário Soares-Mota Pinto), marcado por uma profunda crise económica e social, patente no drama dos salários em atraso e dos despedimentos colectivos, nomeadamente na indústria pesada das maiores áreas urbanas, com destaque para a Península de Setúbal.

Incluiu: Quinteto de Maria João, Quinteto Xis, Sexteto de Jazz de Lisboa, Quarteto de António Pinho Vargas.

A primeira edição desta iniciativa, com nomes exclusivamente portugueses, foi programada em colaboração com o Hot Clube de Portugal que, como se podia ler no programa da iniciativa, escolheu “naturalmente os grupos mais representativos em actividade neste momento no País”. Nas palavras de Madalena Perdigão, com esta iniciativa a Fundação “retoma uma linha de acção iniciada em 1970, quando o Modern Jazz Quartet participou no 14.º Festival Gulbenkian de Música”. Esta iniciativa ainda hoje perdura, tendo deixado de pertencer ao ACARTE em 1999, quando este foi incorporado no CAM, passando a constituir um dos seus Departamentos¹¹¹.

1984 | Setembro

Música

[Bandas de Música no Anfiteatro](#). 1.ª edição.

Incluiu: Banda de Música da Guarda Fiscal, Banda dos Loureiros de Palmela e Banda Sociedade Filarmónica União Seixalense.

Durante cinco sábados no final do Verão, bandas de música vindas de todo o país apresentaram-se no Anfiteatro ao Ar Livre. Com esta iniciativa deu-se continuidade ao trabalho de incentivo às bandas filarmónicas levado a cabo desde os Anos 50 pelo Serviço de Música da Gulbenkian, que Madalena Perdigão dirigiu. Reflectindo sobre este trabalho no programa das Bandas de Música no Anfiteatro de 1989, perto já do final da sua vida, a Directora do ACARTE realçou 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 aqui o seu primeiro contacto com o público lisboeta – “o que no seu conjunto ajudaria a formar a imagem do país real que somos”.

¹¹¹ Ver a este respeito a entrevista de Rui Neves disponível em <http://www.ruadebaixo.com/rui-neves-entrevista-jazz-agosto-22-07-2013.html>, consultado a 15-08-2015.

1984 | Outubro

Manifestações Complementares às Exposições do CAM.

Ocasionalmente, o ACARTE albergou uma série de pequenas actividades que usualmente apareciam referidas como “manifestações complementares às exposições do CAM”. Eram muitas vezes debates, sessões de poesia, pequenas conferências, recitais...

Disso são exemplo as conferências “[Arshile Gorki](#)”, por Sílvia Chicó; “Os fundamentos autobiográficos da arte de Arshile Gorky” e “A especial contribuição de Arshile Gorky para o Mundo da Arte”, ambas por Karlen Mooradian, ou a projecção do filme “Strokes of Genius”.

Formação/ Teatro

[O Actor na Corda Bamba.](#)

O ACARTE acolheu o resultado final de um workshop de teatro dado por Bettina Jonic, ligada à companhia de Peter Brook. Como se lia no programa, Jonic já tinha estado já em Lisboa com o encenador aquando da tentativa de reforma do Conservatório Nacional de Lisboa, nos anos 1971/1972 e 1973/1974, pela Comissão Orientadora para a Reforma do Conservatório Nacional presidida por Madalena Perdigão. A iniciativa foi promovida pelo Serviço de Belas Artes.

1984 | Novembro

Cinema de Animação

[Semana de Cinema de Animação Canadiano](#), (organização: Vasco Granja).

Incluiu filmes de: Norman McLaren, Gayle Thomas, Grant Munro, Ron Tunis, Bernard Longpre, Jeff Hale, Paul Driessen, Svend-Erik Eriksen, Eugene Fedorenko, Co Hoedeman, Nico Crama, Rebné Jodon, Derek May, Jean bedard, André Leduc, Jean-Jacques Leduc, Robert Awad, Viiviane Elnécavé, Mivhel Mills, Eva Szasz, Sidney Goldsmith, Denis

Poulin, Kaj Pindal, Ishu Patel, Bretislav Pojar, Richard Condie, Gavin Millar, John Weldon, Eunice Macaulay, Thomas Vamos, Roman Kroitor e Colin Low.

O cinema de animação marcou presença assídua no ACARTE, tanto em ciclos temáticos, o mais das vezes organizados por Vasco Granja, como em workshops e cursos de Introdução ao Cinema de Animação, que deram origem ao que depois veio a ser o Centro de Imagens e Técnicas Narrativas [CITEN], que funcionou na Gulbenkian até 2006¹¹².

Manifestações Complementares às Exposições do CAM

Por ocasião da exposição [POMAR – Um ano de desenho, quatro poetas no metro](#), organizada pelo CAM a propósito da proposta de Júlio Pomar para a estação de metropolitano do Alto dos Moinhos, o ACARTE organizou uma sessão de poesia com textos de Camões, Bocage, Fernando Pessoa e Almada Negreiros lidos por Eunice Muñoz, Luís Miguel Cintra e João Perry, bem como a conferência “O Retrato na Arte Contemporânea” por Rui Mário Gonçalves.

Teatro

[As Criadas](#), Companhia Théâtre de L’Acte, (enc.: Michel Mathieu).

Uma leitura punk/hard-rock, com influências de Grotowski, da obra de Jean Genet.

Teatro de Marionetas

[Marionetas Francesas em Lisboa](#).

Incluiu: Le Velo Théâtre, Le Théâtre sur le Fil e Compagnie Dominique Houdart.

Ciclo de quatro espectáculos de teatro de marionetas que a sala polivalente acolheu com o patrocínio da Embaixada de França.

¹¹² Em 2006 o CITEN passou a integrar o CIEAM Centro de Investigação e de Estudos Arte e Multimédia (CIEAM), uma unidade de investigação da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

1984 | DezembroDança

Hemisphères e Eureka, [Molissa Fenley & Dancers](#).

Quase a terminar o ano foram apresentados os espectáculos *Hemisphères e Eureka*, de Molissa Fenley & Dancers, a primeira proposta do ACARTE no âmbito da dança, apresentando uma dança “de alto nível de intensidade física” que “levaria o público a transferir a sua atenção dos bailarinos para a experiência da própria dança”, como escreveu a coreógrafa no programa, acrescentando que esta dança radicava “em qualquer coisa menos formal, menos rígida (...) sem limites de estilo ou de cultura”.

O êxito foi retumbante, com apresentações sempre lotadas.

Colóquio[1984 – O futuro é já hoje?](#)

Incluiu palestras de: Edgar Morin, Luís Archer, Ronald Frankum, Hughes de Juvenel, Robert Junkt, Fraústo da Silva, Eduardo Lourenço, António Barreto, Roberto Carneiro, Horácio Menano, José do Nascimento, Miguel Esteves Cardoso, Joel Serrão, José Tribolet, Carlos Pimenta, Jorge Gaspar, Eurico Figueiredo e Helena Vaz Da Silva. E exposições de: Carlos Calvet, Nuno Câmara Pereira, José de Guimarães, António Palolo, Helena Almeida, Mário Américo, Carlos Carreiro, Eduardo Nery, Paulo Nozolino e Artur Rosa.

Este colóquio partiu de uma sugestão do Centro Nacional de Cultura e contemplou também uma Exposição de Artes Plásticas (organizada pelo Centro de Arte Moderna) e um Ciclo de Cinema de Ficção Científica (organizado pelo Serviço de Belas Artes da Gulbenkian). O colóquio prolongou-se por quatro dias com nomes que marcavam aqueles anos. Mas mais do que a iniciativa em si, de que se conhece o nome dos conferencistas e algumas apreciações escritas na imprensa da época, sobressai o seu título onde parece entrever-se um certo esgotamento da ideia de futuro¹¹³.

¹¹³ Vale a pena a este respeito transcrever um excerto de um artigo recentemente publicado na revista *Ler História* 67 (Bigotte Vieira 2015-a): “No arquivo do recém criado, em 1984, *Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte* – ACARTE encontra-se um folheto a anunciar um colóquio intitulado “1984: O

Cinema de Animação

Filmes para Crianças, (organização: Vasco Granja).

Em Dezembro, a Sala Polivalente acolheu uma série de filmes para crianças comentados por Vasco Granja.

FUTURO É JÁ HOJE?”. A iniciativa partiu de um ciclo realizado em 1984 no ACARTE por sugestão do Centro Nacional de Cultura e contemplou, para além do colóquio propriamente dito, uma Exposição de Artes Plásticas (organizada pelo Centro de Arte Moderna) e um Ciclo de Cinema de Ficção Científica (organizado pelo Serviço de Belas Artes da Gulbenkian). Mais do que a iniciativa em si, de que se conhece o nome dos conferencistas e algumas apreciações escritas na imprensa da época, sobressai o seu título, com conotações Orwellianas.

Em 1948, quando a Europa se estava a reconstruir depois da experiência traumática da II Guerra Mundial, Georges Orwell escreveu *1984*, uma distopia passada em 1984, acrónimo de 1948. Nela, um aparelho de propaganda omnipresente reescrevia o presente. Alterando o discurso sobre a realidade fazendo a realidade coincidir com a narrativa do poder, este aparelho chegava a pretender controlar a própria linguagem, instituindo uma *Novilíngua* em que os cidadãos, continua e conscientemente observados, se iniciavam. Porém 1984, não o de Orwell mas um outro, chegara. 1984: O futuro era já hoje?

Como as datas não mentem e o ano era efectivamente o de 1984, a temporalidade implícita na frase, muito embora construída em forma de uma pergunta, não permite dúvidas: o futuro era agora.

Mas *O futuro era agora* é também o título de um livro do 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. Em *O futuro era agora* Martins Rodrigues recolheu e compilou uma série de testemunhos sobre a revolução portuguesa com o intuito de, nas suas palavras, contrariar a “caricatura [do 25 de Abril] que nos é servida em versão oficial e que a jovem geração com razão rejeita, porque lhe tresanda a hipocrisia paternalista”. 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”, muito embora construídas de forma diferente, uma enquanto pergunta e outra enquanto afirmação, 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. Em ambos os casos a narrativa positivista da história como *continuum* parece dobrar-se sobre si mesma, enrodilhando-se num ponto de chegada para o qual não haveria partida possível.

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 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 então uma época que para si própria alega a completude da história? Ou melhor, a sua sensação? Uma completude sempre em devir, mas sem devir outro que não o da sua completude – e por isso sempre já completa? O arco traçado pelas datas 1948-1984 e 1974-1994 pode quicá ajudar-nos a pensar este movimento.” (*ibidem*, 66-70).

Circo

[*N'OVO DE N'OVO, Tété.*](#)

O ano terminou com um espectáculo de palhaços com Tété, a mulher-palhaço.

Do ACARTE para todo o país: o Centro Artístico Infantil

O CAI – Centro Artístico Infantil, também conhecido por “centrinho” é desde o início parte integrante do projecto de acção do Serviço ACARTE. Mais tarde, quando o ACARTE deixa de ter como directora Madalena Perdigão, acabará por ser integrado no Serviço de Pedagogia da Fundação Calouste Gulbenkian.

Dispondo muito embora de um espaço próprio, um pequeno pavilhão junto à entrada sueste do complexo Gulbenkian, e de uma coordenadora responsável, a Dr.^a Natália Pais, também Directora Adjunta do Serviço de Educação, com o qual, segundo afirmou¹¹⁴, o orçamento do Centro de Arte Infantil seria partilhado, é importante entender a existência do centrinho enquanto inseparável do projecto do ACARTE como um todo e das já referidas experiências empreendidas pela Fundação em torno da Educação Artística, em particular.

Assim, antes de mais, o CAI era um espaço físico. Um edifício isolado do resto, num canto dos jardins, visto como coisa só para os miúdos, mais pequeno e mais informal. Uma grande mostra dava a entender que se passavam coisas lá por dentro: a ludoteca, coisa rara no país, brinquedos, desenhos. À entrada, um vestíbulo para deixar sacos e casacos, semelhante aos que existem em creches. E deixar os sapatos, também. Depois, lá dentro, sobretudo roupas – adereços de teatro, que não eram só para as crianças. A ludoteca estava aberta todos os Verões.¹¹⁵

Mas, de facto, num olhar sobre CAI importa sublinhar o seu papel múltiplo. Ou seja, se por um lado o centrinho propõe actividades no local (permanentes e temporárias) a crianças e a escolas, constituindo-se como espaço à parte, desenhado à medida das crianças; por outro lado assume como tarefa permanente 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. Neste sentido, o trabalho do CAI, materializado muitas vezes em exposições com um tema central e várias ramificações, acabou

¹¹⁴ Entrevista a Natália Pais realizada a 11-07-11.

¹¹⁵ 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 funcionaria antes da inauguração da sua sede, como dá conta Natália Pais em entrevista, 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.

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 ensino.

Em entrevista, a antiga responsável Natália Pais lembrou que Maria Madelana Azeredo Perdigão era “defensora não só de promover espectáculos, mas defensora de formar professores, criar aulas e formar os professores na teoria e na prática e de a própria Fundação ter espaços onde as crianças pudessem também ter actividades, já que muitas nem sequer podiam tê-las nas escolas, sobretudo as que estavam no ensino público, relembrando o facto de já nos tempos do Serviço de Música haver uma atenção redobrada à formação e prática de formação de professores e crianças.

A Directora do CAI recorda igualmente que Madalena Perdigão “gostava muito de dar liberdade e autonomia às pessoas para que assumissem o máximo de responsabilidade. Isso sentia-se muito bem com o Centrinho. Às vezes eu ia propor-lhe coisas e ela dizia “ó Natália, a mim não precisa de me convencer. Faça.” Era preciso convencer os outros senhores do primeiro andar para darem os dinheiros.” E salienta ainda que a Directora do ACARTE “soube aproveitar o momento e o espaço e as potencialidades para fazer obra e para implementar aquilo em que acreditava. E soube se rodear das pessoas...” Sempre com o noção central que “não é só em adulto que se vai a um bom espectáculo ou que se faz um bom maestro; para ser um bom ouvinte ou um bom espectador ou um bom profissional é preciso desde pequenino ter o gérmen e estar sensibilizado e saber criticar e saber aprender”.

Sobre a equipa do CAI, Natália Pais explica: “O que nós tínhamos era colaboradores permanentes. Onde é que os fomos buscar? Os antigos professores dos cursos de Educação pela Arte [do Curso de Educação pela Arte que funcionou cerca de 10 anos no Conservatório Nacional]. Esses eram os colaboradores permanentes. E aí tivemos o cuidado de ir a essas pessoas, com currículos do mesmo peso: que era para o teatro não valer mais do que a música e a música não valer mais do que o teatro...”

Em relação à itinerância, característica central do Serviço explica que “autarquias e escolas (...) vinham à Fundação. Queriam abrir *ateliers* não sei para quê, querem abrir uma ludoteca com não-sei-quantos, pode ir aí um técnico fazer formação?... Fazíamos esse intercâmbio. (...) As nossas exposições geralmente iam itinerantes para a província, para as Escolas Superiores de Educação. E potencializavam-se muito as actividades do Centrinho

através da expansão que tinha por todo o país, o apoio que dávamos às entidades escolares, extra-escolares e culturais ligadas à infância. Era uma coisa em que lucravam os dois [as entidades e o Centrinho].”

Arriscando uma abordagem cronológica, dificilmente passível de ser exacta por insuficiência de dados, poder-se-ia dizer:

1984 | O CAI foi inaugurado, com a exposição “Escrever-Comunicar”, e a presença da primeira-dama, Manuela Eanes. A exposição “Escrever-Comunicar” visava potenciar o contacto com a escrita.

1985 | O ano de 1985 no CAI já teve um número maior de actividades-âncora com três exposições: “Os bichos” (de Março a Junho), “Coisas que as crianças guardam” (no mês de Junho) e “Cidade real – Cidade imaginária” (de Outubro desse ano a Fevereiro de 1986). No ano de 1985 mais de doze mil crianças participaram nas exposições, ludoteca, ateliês abertos e espetáculos e mais de 2500 adultos estiveram envolvidos em ações de formação, informação e em visitas familiares ou de outro carácter (Relatório FCG, 1985; Relatório FCG, 1986 *apud*).

1986 | Em 1986 as exposições propostas foram “As flores” (de Março a Junho) e “O som e o silêncio” (de Novembro 1986 a Fevereiro 1987).

1987 | Já o ano de 1987 foi dedicado aos dias festivos do ciclo anual, tanto pagão como religioso, com “As festas” (de Março a Junho) e um conjunto de actividades sobre “Os sentidos” (de Novembro de 1987 a Fevereiro de 1988).

1988 | “O índio, a natureza e a vida” (de Abril a Julho) foi o tema da primeira exposição de 1988. “Contar, medir e pesar” (de Novembro de 1988 a Março de 1989) foi a mostra seguinte.

1989 | O ano de 1989 foi reduzido ao ciclo “Brincar através da pintura” (de Abril a Setembro).

1990 | “Imagens e personagens do conto e da aventura” (de Março a Junho) foi a exposição apresentada em 1990.

1991| 1991 foi o ano de “A aventura do corpo: no tempo e no espaço” (de Janeiro a Junho).

1985

Resumo

1985 foi um ano de consolidação no ACARTE, com aposta na continuação de programas bem-sucedidos no ano anterior e no acolhimento de novas propostas e, com elas, de diversificação de linguagens. As actividades em torno do experimentalismo estético-político/poético português abriram o ano, num ciclo organizado por E. de Melo e Castro, a convite do PEN Clube, e estreou-se também um evento de grande sucesso, os Concertos à Hora de Almoço, que haveriam de conhecer várias edições. Nestes, não apenas a noção de concerto se fazia menos rígida, desafiando-se os protocolos de escuta da música erudita, quanto a hora do almoço era passada no espaço do museu ao som de músicos estreantes.

Sendo um ano muito marcado pela presença da Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea que coincidiu no tempo com a assinatura do Tratado de Adesão à CEE, houve, porém, uma série de ciclos e iniciativas mais pequenos em que o experimentalismo do Serviço se tornou evidente. Iniciativa de vulto, organizada pelo Conselho da Europa, o ACARTE associou-se à Exposição/Diálogo sobre Arte Contemporânea com um intenso programa de Performance, Teatro e Música, de que constaram uma série de artistas mundialmente incontornáveis, como Wolf Vostell, Marina Abramovic/Ulay ou Jan Fabre. Foi neste quadro que teve lugar o polémico episódio da “guerra das alfaces”, na performance *O Jardim das Delícias*, de Wolf Vostell.

De notar igualmente a regular presença de propostas não-europeias, fossem vindas do Japão – caso do espectáculo para crianças *Kaze No-Ko*; fossem dos recém-formados Países Africanos de Expressão Portuguesa com que, a dez anos da descolonização, se deram alguns passos no sentido de um possível diálogo – casos tanto do espectáculo *Eclipse de Sol*, exercício final do IFICT, como do completo programa multidisciplinar que constituiu as Jornadas de Artes e Letras dos PALOP¹¹⁶ (uma das primeiras, se não a primeira, iniciativa do género no pós 25 de Abril), ou mesmo do, como veremos, polémico concerto de Sun Ra

¹¹⁶ PALOP – Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa.

Archestra (que tocou mais um dia do que o previsto, tamanhas as enchentes), no Jazz em Agosto então sob a direcção de Rui Neves e não já do Hot Club.

Iniciativas como as Bandas de Música no Anfiteatro ou a Festa Europeia da Música continuaram a ser apresentadas, bem como os ciclos de cinema de animação organizados por Vasco Granja. O Centro de Arte Infantil tinha já um funcionamento regular, associando-se a várias das actividades do Serviço que também iniciou uma série de formações e cursos regulares, como o Curso de Cinema de Animação ministrado por Sir Richard Ross, do Royal College, ou uma série de workshops que acompanhavam as actividades do ACARTE.

A fechar o último trimestre do ano realizou-se um ciclo de reflexão sobre o urbano e aquilo a que se chamou o “Imaginário da Cidade”, no âmbito do qual pela primeira vez se ouviu cantar o Fado (anteriormente considerado demasiado popular) na Fundação Calouste Gulbenkian; e um ciclo sobre o polémico e político Pasolini, a propósito do qual Madalena Perdigão escreveu: “O teatro de Pasolini propõe-se ser, ‘antes de mais nada, debate, troca de ideias, luta literária e política ao nível mais democrático e racional possível’. Poucos objectivos poderiam enquadrar-se melhor nas linhas de actividade do Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte.”

De notar que muitas das actividades de que acima se deu conta tiveram a acompanhá-las uma série de eventos discursivos, colóquios, mesas-redondas, debates – muitos dos quais posteriormente deram lugar a edições.

Como se verá no resumo da programação de 1986 e 1987, há uma série de trabalho importante de produção para o arranque do Serviço que terá lugar este ano, em particular o envio pela parte de Madalena Perdigão de uma série de cartas a instituições europeias a demonstrar o interesse na apresentação de pequenos agrupamentos e companhias no âmbito da dança.

1985 | Janeiro

Poesia

[Um Século em Abismo – poesia portuguesa no século XX.](#)

Incluiu: Exposição bibliográfica; Leitura de poemas pelos autores e sessão de filmes; Documentários sobre escritores portugueses; Música: Manuel Frias Martins e concerto pelo Grupo de Música Contemporânea (Direcção: Jorge Peixinho); Diaporamas de: António Palolo; Vídeos: Rui Simões; Espectáculo Multimédia: Fernando Martinho e Telectu; Alberto Pimenta e A Cena Impossível.

O ano arrancou com uma “oportuna” reflexão sobre o século XX organizada em colaboração com o internacionalista e pacifista P.E.N Clube, cujo ideal era “vivendo em paz num mundo unido”: uma semana dedicada à poesia portuguesa numa perspectiva interdisciplinar – “tão próxima de uma das mais fortes linhas de acção do ACARTE”, como escreveu Madalena Perdigão no programa do evento.

E. M. de Melo e Castro, responsável pela iniciativa, sustentou então que

a Poesia é hoje, neste fim de século, e através dos vários meios de que dispomos, o projecto exacto da interdisciplinaridade da experiência e da comunicação”, constituindo, como referiu, “o meio adequado para – através das suas criações – formular perguntas complexas, mas prementes, tais como: o que é/foi esse espaço-tempo a que chamamos século XX? (...) As respostas não podem ser lineares, mas estarão algures nos textos que nós próprios, homens do séc. XX, escrevermos e lermos. Escrever e ler é, assim o acreditamos, o único meio de pesquisa e resistência de que verdadeiramente dispomos.

1985 | Fevereiro

Formação

[Curso de Introdução ao Cinema de Animação](#), (por Richard Ross, do Royal College of Art).

Em Fevereiro de 1985, o ACARTE propôs aquele que foi o primeiro de uma série de Cursos de Introdução ao Cinema de Animação. O curso, da responsabilidade de Richard Ross do londrino Royal College of Art, teve a duração de cerca de um ano, sendo composto por vários seminários e formações específicas. A respeito desta iniciativa, alguns meses mais tarde, no programa do exercício final do curso podia ler-se que o mesmo “pode considerar-se como tendo tido origem no estirador do arquitecto responsável” pela construção do CAM, Sir Lesley Martin, o que estende uma linha entre a construção do edifício e as oficinas práticas organizadas pelo ACARTE.

Música

[Concertos à Hora de Almoço, 1.ª edição.](#)

Também em Fevereiro arrancou a primeira série de um programa que perduraria com inegável sucesso. Tratou-se dos Concertos à Hora de Almoço, em que uma série de jovens músicos tinham a oportunidade de se apresentar a público, e o público tinha oportunidade de, gratuitamente, dedicar o seu intervalo de almoço à música, preparando-se assim “melhor futuro para a nossa cultura musical”, como escreveu o crítico José Blanc de Portugal. No primeiro ano da iniciativa o ACARTE preparou, em colaboração com o bar do CAM, *packs* de almoço volante, coisa invulgar para a época e que, como disse o mesmo crítico, “deleita o espírito, não estraga o estômago, [e] faz o mesmo que milhares de civilizados” (José Blanc Portugal, *Diário de Notícias*, 7-7-1985).

Em causa estava não apenas a criação de novas formas de se viver o espaço do Museu, nas quais o Self-Service do CAM teve um peso importante¹¹⁷, como também a fruição mais informal das linguagens artísticas, neste caso da música, cujo protocolo de escuta era assim “dessacralizado”¹¹⁸.

Mimo

[A Mulher Branca, David Glass.](#)

¹¹⁷ Em 2006, Jorge Molder, referiu o *Self Service* como um dos grandes atractivos do CAM, ainda em 1994. Jorge Molder em entrevista à *Arte Capital*, disponível em <http://www.artecapital.net/entrevista-11-jorge-molder>, consultado a 21-10-2014.

¹¹⁸ Não ir almoçar a casa, “por razões de vária ordem”, e, em contrapartida, comer rapidamente uma refeição ligeira comprada no *Self-Service* do museu (no caso um *lunch*, “que para milhões de britânicos e americanos substitui o nosso almoço”, como se lia na crítica de José Blanc Portugal) ao som de música erudita, interpretada por jovens intérpretes, foi algo que vem no programa inicial do ACARTE, sendo necessário remontar à actividade de Madalena Perdigão no âmbito da música em Portugal para compreender a proposta para além da cerimónia que propõe. Enquanto “maneira de estar” (complexo exibicionário) o que estaria então em causa seria a substituição de um almoço pesado, cozinhado em casa – sendo que não só esta não se encontraria longe, como nela haveria alguém que o cozinhasse – por um anglo-saxónico *lunch*, comida individualmente e em silêncio, no Museu. E ao sabor deste *lunch* ligeiro e portátil, cultivar-se-ia o espírito ouvindo música erudita tocada por jovens e promissores intérpretes, passando-se a conhecê-los, à música e aos intérpretes. No entanto, o mais inusitado da proposta talvez fosse o próprio ir almoçar ao Museu, que, porém, entendido no contexto das mudanças estruturais ocorridas na sociedade portuguesa por esta altura (expansão do trabalho nos serviços, alargamento do espaço metropolitano da cidade, crescimento dos subúrbios, vulgarização do ensino pré-escolar, disseminação de grandes superfícies de consumo), talvez não fosse assim tão inusitado. E, como dizia Blanc de Portugal, “deleita o espírito, não estraga o estômago” e “faz o mesmo que milhares de civilizados” (neste caso britânicos e americanos), contribuindo, em conjunto com uma série de outras práticas, para uma alteração de hábitos individuais e formas colectivas de conduta, e, com eles, das corporalidades e subjectividades em questão.

Continuando a apresentar linguagens de difícil catalogação, o ACARTE, em colaboração com o Instituto Britânico, levou à cena o espectáculo de tonalidades urbanas *A Mulher Branca*, do mimo David Glass, com música pop minimal e repetitiva (Philip Glass, Talking Heads, Grace Jones, ou David Sanborn). A crítica dividiu-se: “Bailarino, acrobata, travesti, palhaço, tudo isto David Glass é, diz, comunica através do corpo e dos seus movimentos, dos gestos e da sua expressão, do rosto e das mil e uma fisionomias. Um espanto!” pôde ler-se no *Diário Popular* (*Diário Popular*, 25-2-1985). Enquanto que em *A Capital* se podia ler:

Tentando superar um rosto demasiado duro e um corpo inexpressivo, algo demasiado grave num mimo, David Glass preenche essas lacunas recorrendo sistematicamente à palavra [...], aos sons [...], à música e à luz [...], aos ritmos modernos [...]. Tudo isto funciona afinal como conveniente “bengala” [...]. David Glass constituiu uma enorme decepção (*A Capital*, 27-2-1985).

1985 | Março

Formação

O Eclipse de Sol, [Exercício Final do Curso de Iniciação Teatral do IFICT](#) (coordenação: Adolfo Gutkin).

O ACARTE acolheu o exercício final do Curso de Iniciação Teatral do recém-criado Instituto de Formação, Investigação e Criação Teatral (IFICT), dirigido pelo argentino Adolfo Gutkin¹¹⁹, desde há muito radicado em Portugal. Esta iniciativa, apoiada pelo Serviço de Belas Artes da FCG e pelo Serviço de Cooperação com os Novos Estados Africanos, foi o resultado do cruzamento de um programa de bolsas de formação em estudos teatrais,

¹¹⁹ Adolfo Gutkin é um actor e encenador Argentino que, depois de na década de 1960 ter fundado uma escola de teatro em Santiago de Cuba e ter sido distinguido em vários festivais internacionais, veio para Portugal em 1969 para encenar o *Cénico de Direito*. Já em Portugal, os seus espectáculos são várias vezes distinguidos pela Associação de Críticos de Teatro e em 1973, durante o Marcelismo, é perseguido pela DGS e expulso do país, regressando a Cuba, onde participa na criação de uma nova estação de televisão. Regressando a Coimbra em 1980 para dirigir o TEUC, as suas encenações experimentam novamente grande sucesso, sendo seleccionadas para os Festivais Universitários de Lyon, Nantes, Rennes Dublin, Moscovo e Sitges, onde chega mesmo a ganhar novo prémio. Permanecendo em Portugal da década de 1980, funda o Teatro do Mundo e, posteriormente, o teatro MAIZUM, onde dirige *Um Jipe Em Segunda Mão* de Fernando Dacosta, seleccionado pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro e pela Secretaria de Estado da Cultura para o Prémio Garret 1987. Em 1981 Adolfo Gutkin propôs à Fundação Calouste Gulbenkian o projecto de criação de um Instituto de Formação, Investigação e Criação Teatral [IFICT], que tinha por objectivos, entre outros, contribuir para apoiar a formação de agentes teatrais para as ex-colónias portuguesas em África e que acabou por ser apoiado igualmente pelo Fundo Social Europeu.

atribuídas pelo primeiro, para os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (que desejavam formar quadros para a criação dos seus teatros nacionais) com os princípios pedagógicos interculturais do IFICT.

Do programa e das críticas do espectáculo pressente-se a absoluta novidade que a cooperação com as jovens repúblicas de Angola, Cabo Verde, Guiné Bissau ou S. Tomé e Príncipe acarretava, bem como as dificuldades inerentes, à época, à recepção deste tipo de propostas interculturais. É que, não obstante nada disto fosse propriamente novo – as relações com os territórios de Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde e S. Tomé e Príncipe eram antigas e complexas¹²⁰ –, foi de forma completamente inovadora que elas se deram nestes moldes. Para dar conta do ocorrido, Adolfo Gutkin, utilizou a expressão “um choque para todos”, referindo as dificuldades, mas também os resultados muito positivos da iniciativa. E se foi o recém-criado IFICT a empreender o desafio, terá sido o recém-criado ACARTE o espaço indicado para acolher o seu resultado final.

Teatro infantil

[Kaze No-Ko, Companhia Japonesa de Teatro para Crianças.](#)

Depois de África, o Japão: *Kaze No-Ko* foi um espectáculo de teatro japonês para crianças que passou pelo ACARTE.

Espectáculo de Criação Colectiva

[Flexões e Reflexões](#), criação colectiva. texto: José Alberto Marques; dança: Ana Macara e Helena Coelho; música: Paulo Brandão.

¹²⁰ Enquanto a situação dos retornados portugueses e de imigrantes africanos se ia resolvendo com pouca ou nenhuma intervenção estatal, por via das redes familiares que cada um conseguia mover; os novos países independentes (que optaram todos por vias socializantes de desenvolvimento e alinhamento com a URSS e Cuba) viviam situações de guerra civil declarada e intervenção ou invasão externa (Angola, Moçambique e Timor) ou de partido único com intestinas lutas de facção (Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe). Do programa pode ler-se “São jovens, em geral de origem popular, marcados pelos últimos anos da contenda militar e pelos primeiros de formação dos seus próprios Estados nacionais; para alguns deles era o seu primeiro contacto com a Europa e especificamente com Portugal, algo significativo se tivermos em conta que entre eles alguns ainda aprenderam na escola primária que eram portugueses. E foi um choque para todos. (...) Desde há cerca de seis meses a experiência sofreu uma modificação importantíssima: incluímos jovens portugueses ligados ao teatro universitário e, eles mesmos, alunos ou professores universitários, fundamentalmente de ciências sociais. E foi um segundo choque. Então tivemos de agarrar pelos cornos» o fantasma do racismo, dos preconceitos, a desconfiança, o desconhecimento mútuo, o medo e a atracção mútuos.”

Flexões e Reflexões foi um espectáculo de concepção colectiva, produzido pelo ACARTE, em que se procuraram conjugar diferentes formas de expressão artística (dança, teatro, música e artes plásticas), tendo como ponto de partida a poesia experimental. Assinaram os textos do programa o poeta José Alberto Marques, as bailarinas Ana Macara e Helena Coelho e o músico Paulo Brandão. A apresentar o espectáculo esteve uma equipa de sete bailarinos, um pianista e um contrabaixista e dois actores que interpretaram o texto. Para Madalena Perdigão

“*Flexões e Reflexões* foi a humildade. Humildade do grupo diante do problema da criação artística, humildade de cada disciplina perante as demais sem nenhuma querer sobrepor-se, humildade dos artistas relativamente a si próprios e ao grupo”, sublinhando que independentemente do resultado “valeu a pena aceitar o seu desafio”. A crítica, porém, dividiu-se: “Pergunto-me se não teria faltado alguém, um encenador, que levasse mais longe e de outra maneira a proposta feita” (Carlos Porto, *Diário de Lisboa*, 26-3-1985); ou “São, pois, manifestações que não chegam a formar movimentos, que não se destinam [...] ao homem comum mas que enriquecem extraordinariamente uma cultura” (Manuela Azevedo, jornal não identificado, arquivo do ACARTE).

Na crítica que fez a esta proposta Carlos Porto comentou, igualmente, a incomodidade dos lugares da Sala Polivalente, inaugurando aquela que foi uma queixa constante ao longo dos anos seguintes:

P.S. – É tempo da Fundação Gulbenkian dar alguma comodidade aos lugares da Sala Polivalente. Lugares assim, já nem os grupos Independentes (tão pobres) querem. Com um pouco de esforço, será possível remediar a situação sem prejudicar a polivalência do espaço (Carlos Porto, *Diário de Lisboa*, 26-3-1985).

1985 | Março a Junho

Exposição-Diálogo Sobre a Arte Contemporânea na Europa.

Incluiu: Teatro: Lourdes Castro e Manuel Zimbro, Companhia Jan Fabre, Companhia Jack Helen Brut e de La Claca; Música: Mauricio Kagel, Percussões de Estrasburgo, Oficina Musical; Performances: Wolf Vostell, Carlos Gordilho, Stuart Brisley, Fernando Aguiar, Marina Abramovic e Ulay, Ulrike Rosenbach; um colóquio e duas mesas-redondas.

Entre Março e Junho a Fundação Calouste Gulbenkian coorganizou e acolheu o maior evento de 1985, a primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa, organizada conjuntamente pelo Conselho da Europa e pelo Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian que, à data, era considerado “um dos museus de arte moderna mais jovens da Europa”, com a colaboração de oito dos principais museus europeus de arte

contemporânea¹²¹, de onde provieram 200 obras de cerca de 80 artistas, que foram expostas nos edifícios da Gulbenkian e do Centro de Arte Moderna¹²².

O ACARTE juntou-se à iniciativa com uma ampla programação em performance, teatro e música, na organização da qual Madalena Perdigão teve como conselheiros Ole-Henrik Moe, director da Fundação Sonja Henie-Niels Onstad, e Jan Hoet, director do Museu de Arte de Hedendaagse.

Num texto intitulado “Para lá das Galerias de Exposição” (ou seja, no espaço do ACARTE), Madalena Perdigão explicou por palavras suas o que era a performance e por que razão o ACARTE propunha, a complementá-la, um programa de teatro e dança. A propósito desta programação discutiu-se amplamente qual a função do Museu de Arte, e qual o lugar que linguagens como a da performance nele podiam ocupar – debate ainda hoje em curso, mesmo que noutros moldes. Os textos publicados no programa da iniciativa (disponível da [Timeline ACARTE 1984-1989](#)) foram, a este respeito, emblemáticos.

Entre Março e Junho de 1985 sucederam-se as iniciativas integradas nesta exposição que ocupou a quase totalidade da programação do Serviço e que aqui são assinaladas com [ED].

1985 | Março

[ED] Performance

[Linha do Horizonte](#), Lourdes Castro e Manuel Zimbro.

Lourdes Castro e Manuel Zimbro regressaram ao ACARTE com *Linha do Horizonte*. E se, como disse a imprensa, “raros percursos criativos testemunham uma tão grande

¹²¹ Participariam o Museum Moderner Kunst (AUS); o Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent (BEL); a Nationalgalerie Staatliche Museen Preußische Kulturbesitz, Berlim (RFA); a Galleria d’Arte Moderna, Roma (IT); o Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdão (NL); a Sonja Henie-Niels Onstad Foundations, Oslo, (NOR); o Moderna Museet, Stockholm (SW) e finalmente o CAM, Lisboa (POR).

¹²² Ver a este respeito André Silveira, “The Exhibition-Dialogue on Contemporary Art in Europe – Confronting museums for a european cultural identity.”, disponível em https://www.academia.edu/7313582/The_Exhibition-Dialogue_on_Contemporary_Art_in_Europe_-_Confronting_museums_for_a_european_cultural_identity, consultado a 12-12-2015 e Bruno Marchand, “Exposição-Diálogo”, disponível em <http://arquivolarte.blogspot.pt/2008/03/teste-1.html>, consultado a 12-12-2015.

coerência interna como o de Lourdes Castro”, o “colocar-se como presente e o não justificar-se como história” (*Diário de Notícias*, 11-4-1985) fez com que as opiniões sobre a proposta se dividissem, sobretudo quando esta era entendida sob a matriz do teatro de sombras.

[ED] Música

[*Acústica – para fontes sonoras experimentais e altifalantes \(1968-1979\) e Orwell – para banda sonora, 11 monitores de vídeo e 44 cadeiras*](#), Maurício Kagel.

A respeito da presença de Maurício Kagel nesta iniciativa, José Augusto Seabra escreveu no *Expresso*, enfatizando a importância da corporalidade na proposta do autor: “Kagel foi – é – sobretudo o autor que, em oposição à ópera tradicional, desenvolveu uma outra forma cénico-musical: o teatro instrumental, sublinhando, colocando em evidência, o trabalho corporal do instrumentista ou do cantor, a potencial teatralidade do seu gesto, ao mesmo tempo que recorreu aos mais diferentes objectos como fontes sonoras ou que trabalhou de forma nova os instrumentos tradicionais.” No mesmo texto, em nota marginal, queixou-se da “qualidade deplorável” das traduções presentes no programa do Espectáculo referindo que “se, em simultâneo com o português os textos não fossem também apresentados em inglês, a inteligibilidade de vários deles seria quase nula” (*Expresso*, 5-4-1985). E, de facto, por esta altura o inglês, e uma série de produtos e objectos de matriz mais anglófona do que francófona vão-se impondo cada vez mais como língua franca, numa tendência de que o ACARTE participa.

[ED] Colóquio sobre a Exposição Diálogo.

Apresentações: *Problemática da Exposição*, por René Berger; *A Procura da Identidade Cultural*, por José-Augusto França; *A Arte Moderna e Depois?*, por José Luis Porfírio; *A Situação da Arte Moderna em Portugal*, por Rui Mário Gonçalves.

A Exposição-Diálogo contemplou uma série de colóquios, mesas-redondas e encontros com os artistas, onde a discussão em torno da iniciativa foi bastante acesa. Num breve apontamento para a imprensa, José-Augusto França, conferencista convidado, referiu o facto de esta exposição – que considerou um grande acontecimento – não privilegiar uma tendência francófona: “Dando assim a ver perto de um cento de artistas de variada origem com propositado sacrifício da francesa” (José-Augusto França, *jornal não identificado*,

arquivo ACARTE). Dos títulos das apresentações sobressaíam os temas da altura, como o da Identidade Cultural em vésperas de integração europeia. Sobressai também a imperiosa necessidade de compreender o que vem depois da Arte Moderna (como em “Arte Moderna e Depois?”), começando por, no caso português, abordar a situação da Arte Moderna (como em “A situação da Arte Moderna em Portugal”), o que não deixa de ser paradoxal, apontando para a referida sobreposição de temporalidades de que se deu conta na Primeira e Segunda partes.

[ED] Teatro

[*O Poder da Loucura Teatral*](#), Jan Fabre.

A propósito deste espectáculo de quatro horas e meia em que no final já só estariam poucas pessoas no Grande Auditório, o crítico José Ribeiro da Fonte assumiu-se “intrigado, fascinado, estupefacto perante a preparação e a prestação técnica daquela vintena de pessoas!” que o fizeram sair “mesmerizado!” (José Ribeiro da Fonte, *jornal não identificado*, arquivo do ACARTE) de um espectáculo ao qual vários meses depois ainda regressou com volúpia, tal a *vontade de ver* que a proposta lhe teria suscitado. Enquanto que José Augusto Seabra qualificou a proposta de Fabre 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” (José Augusto Seabra, *Expresso*, 5-4-1985).

1985 | Abril

[\[ED\] Mesa-redonda](#) “As performances em questão”, (intervenções: Wolf Vostell, José Ernesto de Sousa, João Vieira e Fernando Aguiar).

Ao longo dos meses que esta iniciativa durou, o ACARTE organizou uma série de mesas-redondas e debates. Neste caso, a conversa incidiu sobre a performance. De ressaltar que pela mesma altura Manoel Barbosa e Fernando Aguiar organizam em Torres Vedras o primeiro Encontro Internacional de Arte da Performance/PERFORMARTE.

[ED] Performance*Concerto Fluxus e O Jardim Das Delícias (Fluxus Opera)*, Wolf Vostell.

A participação de Wolf Vostell deu origem a um dos momentos mais polémicos da Exposição-Diálogo, a “Guerra das Alfices”, na Sala Polivalente.

Escreveu José Blanc Portugal na imprensa da época:

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 anicha a pequena multidão (talvez duas centenas de gentes?) e as suas almofadas cor-de-laranja. Sobre as mesas estão uns bons quilos de alfaces 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. Alfaces pelos ares, barricadas feitas de mesas e colegas, e (atenção) frasquinhos (e eis que surgem, finalmente, os anunciados frasquinhos) mimoseando 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 alfaces eram para comer! E para provar o que dizia, trás!, não estive 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 80 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 (*O Tempo*, 11-4-1985).

E na voz de Jorge Lima Barreto:

O que distinguirá um *happening*, fundamentalmente, duma 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 alfaces. Obscuridade. Ruidos-música simulando sensarround, agressiva, incómoda. Reacções possíveis do público: Alemanha Ocidental: Vostell aparecia na posição de sumo-sacerdote e instituiu um ritual ‘verde’. Todos provariam um pouco da alface temperada pelo próprio Vostell até um estado colectivo de êxtase. No Biafra: milhares de espectadores famintos correriam às mesas devorariam todas as alfaces, 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 alfaces, 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? Biafrenses Canibais? Portugueses selvagens? – não, nada disso! (Jorge Lima Barreto, *Jornal de Letras*, 23/4/1985).

[ED] Teatro

[*Light Copy e Illumination*](#), Companhia Jack Helen Brut.

Também no âmbito desta exposição foi apresentado na Sala Polivalente o grupo experimental Jack Helen Brut, cuja proposta incidiu na criação de performances de grupo em que a nudez, o movimento e os efeitos de luz contribuíram para a criação de surpreendentes imagens¹²³.

[ED] Performance

[*Interior Maldito e Desencanto do Dia Claro*](#), Carlos Gordilho.

Na proposta de Carlos Gordilho o público sentou-se no chão em torno de uma grande tela que o artista foi compondo em tempo real ao som da música tocada pelos Telectu. As fotos da performance, presentes na [Timeline ACARTE 1984-1989](#) são, a este título, emblemáticas.

[ED] Performance

[*Em Direcção à Zona Intermédia*](#), Stuart Brisley.

Esta proposta, da qual não há fotografias, foi apresentada na imprensa como problematizando ”a relação entre a arte e a estrutura social” .

[ED] Performance

[*Ensaio para uma Interação da Escrita*](#), Fernando Aguiar.

Definindo-se como um poema tridimensional com movimento e vida própria, esta proposta situava-se na área da poesia visual, uma vez que, segundo o autor, era sobre escrita que falava.

¹²³ A presença do corpo nu em cena no espaço do ACARTE foi várias vezes referida em entrevista como algo transgressor. A este respeito, destaca-se o caso de Natália Pais, que alguns dias depois de ser entrevistada me telefonou propositadamente para sublinhar o facto de no ACARTE haver performances onde o corpo nu aparecia em cena, coisa à época polémica. Entrevista a Natália Pais realizada a 11-07-2011.

[ED] Música

[Percussões de Estrasburgo.](#)

Ainda durante a Exposição Diálogo, o grande auditório da Fundação acolheu o grupo Percussões de Estrasburgo.

[ED] Música

[Oficina Musical](#), (dir.: Álvaro Salazar).

O grande auditório acolherá igualmente um concerto da Oficina Musical com direcção de Álvaro Salazar.

[ED] Performance

[Nightsea Crossing](#), Marina Abramovic e Ulay.

Marina Abramovic e Ulay estiveram presentes na Exposição-Diálogo com *Night Sea Crossing*¹²⁴, performance que passava por estarem “sentados a uma mesa durante 7 horas por dia, imóveis e em absoluto silêncio” (*Correio da Manhã*, dia não identificado, 5-1985). Referiu a esse respeito a imprensa:

Estar presente, fisicamente presente, durante um certo período de tempo até que esse calor, essa presença, se transforme de material em imaterial, caminhando-se assim, de alguma maneira, da forma à desfiguração, do instrumental ao mental, do tempo, ainda, à sua absoluta ausência, estes são alguns dos traços predominantes das performances de Marina Abramovic/Ulay presentes, a partir das 10 horas de hoje, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (*Diário de Notícias*, 31-5-1985),

A acompanhar a performance houve uma sessão de vídeo comentada pelos artistas.

[ED] Performance

[A Rapariga Continua a Crescer](#), Ulrich Rosenbach.

Neste âmbito, Ulrich Rosenbach apresentou a performance *A Rapariga Continua a Crescer*.

¹²⁴ Que inspirará a performance *The Artist is Present* que Abramovic levará a cabo na sua retrospectiva no MoMA em 2010.

[ED] Teatro

[Accións, Festa, Antologia e Labirinto](#), Teatro La Claca (dir.: Joan Baixas; figurinos: Paul Miró).

A instalação de uma tenda nos jardins da Fundação por parte do catalão Teatro La Claca, foi outro dos momentos polémicos da Exposição Diálogo. Em causa o ar “negligenciado, pobre e inseguro” (*Tempo*, 21-6-1985) da proposta que, literalmente, habitou o espaço da Fundação, modificando-lhe as dinâmicas. No mesmo artigo, o jornal *Tempo* lamentou o “espírito de sobrevalorização das “artes menores” que a passagem deste grupo entre nós deu a ver como “terrivelmente tardia”.

1985 | Junho

Música

[Concertos à Hora do Almoço, 2.^a edição.](#)

Em Junho regressaram os Concertos à Hora do Almoço, cuja segunda série decorreu até ao mês de Julho.

Música

[Festa Europeia da Música.](#)

Incluiu: Orquestra de Bombos de Lavacolhos, Banda de Música da Guarda Nacional Republicana e Opus Ensemble.

Entre o cosmopolitismo e a tradição, regressou também, nesse ano de 1985, a Festa Europeia da Música.

Teatro de Marionetas

[Mostra de Marionetas.](#)

Incluiu: [*Lears Magical Lanterns*](#), de Doug e Anita Lear; [*Blowzabella*](#), de Barry Smith, Cliff Stapleton e Paul James; [*Barnum*](#), das Marionetas de S. Lourenço; [*Shadow Puppets*](#), de Jessica Souhami; [*D. Quixote e Sancho Pança*](#), das Marionetas de Lisboa.

Continuando a apostar no teatro de marionetas, o ACARTE organizou uma Mostra de Marionetas em que participaram grupos portugueses e ingleses.

1985 | Julho

Formação: Cinema de Animação

[Curso de Introdução ao Cinema de Animação.](#)

Em Julho, o ACARTE voltou a apostar num Curso de Introdução ao Cinema de Animação, agora em formato intensivo de Verão.

CICLO Temático/ Literatura/ Artes

[Jornadas de Artes e Letras dos PALOP.](#)

Incluiu: [Colóquio](#) (participação: Óscar Lopes, Alexandre Pinheiro Torres, Salvato Trigo, Maria Lúcia Lepecki, Viegas Guerreiro ou Urbano Tavares Rodrigues); [Exposição bibliográfica](#); [Exposição](#) de escultura africana.

Também em Julho, em colaboração com o Serviço de Cooperação com os novos Estados africanos, o ACARTE organizou as Jornadas de Letras e Artes dos PALOP. Estas jornadas, iniciativa absolutamente original num campo que ainda estava a dar os primeiros passos no estabelecimento de novas relações com os países anteriormente colonizados, contaram igualmente com o apoio do ainda encerrado Museu Nacional de Etnologia. Se, por um lado, na retórica oficiosa do colóquio se pressentia a vontade de manter, pela língua, um ‘Império’ – na imprensa escreveu-se o seguinte: “O interesse do colóquio advém do facto, segundo Sá Machado, de a arte e a literatura dos novos estados africanos constituírem um momento ou expressão de uma procura da identidade cultural e “esta mesma se descobre, exprimindo-se em Português e, nessa medida, exprime a essencial fraternidade que nos liga a todos os que no Mundo falamos português” (*Jornal de Notícias*, 11-7-1985) – por outro lado,

o tipo de diálogo intercultural e de debate que aqui se encetou parecia não se esgotar nessa mesma retórica, antes pelo contrário.

[Jornadas de Artes e Letras] Música

Inclui espectáculos de: [Os Tubarões, Travadinha e Sossabe \(Cabo Verde\)](#), [Katchu Lambe \(Guiné-Bissau\)](#) e [Opus Ensemble](#).

Do programa das Jornadas fizeram também parte concertos com alguns dos nomes mais emblemáticos da música nacional e politicamente empenhada de Cabo Verde, Guiné Bissau e Portugal. A recepção foi entusiástica, tendo o Auditório ao Ar Livre estado frequentemente lotado. A imprensa dizia que: “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).

[Jornadas de Artes e Letras] Teatro

[Orfeu Dizem Negro](#), Grupo de Teatro da Universidade Técnica de Lisboa, (encenação: Jorge Listopad).

Orfeu Dizem Negro, foi um espectáculo de dramatização de poesia negra de expressão portuguesa.

Poesia (Manifestações Complementares a Exposições do CAM)

[Fernando Pessoa, Leitura de Poemas](#)

No âmbito da exposição *Um Rosto Para Fernando Pessoa*, organizada pelo CAM, o ACARTE propôs um recital de poesia no qual Luís Miguel Cintra e Márcia Breia declamaram Fernando Pessoa.

1985 | Agosto

Música

Jazz em Agosto 1985.

Incluiu: Sun Ra Arkestra; Trio Terje Rypdal; Quinteto de Dave Holland; Quarteto Onix; e o António Pinho Vargas Ensemble.

Em Agosto de 1985 regressou o Jazz em Agosto, desta feita não já com uma participação exclusivamente nacional e em organização do Hot Clube, mas organizado por Rui Neves e contando com a participação de grupos essenciais da cena jazzística mundial sem, porém, excluir a portuguesa¹²⁵.

A Sun Ra Arkestra fez uma apresentação extra devido à grande afluência de público, mas a sua música deu lugar a uma polémica acesa em torno do suposto ‘ecletismo’ da programação onde o “jazz” estaria ausente. Na imprensa, se não parecia haver referência ao pendor político das suas propostas afrofuturistas, multiplicaram-se as recriminações de pendor moralizante, acusando a sua actuação de ser patética, sem se explicarem os pressupostos que lhe estavam na base, antes sustentando não irem de encontro aos supostos “gostos da Fundação”. A polémica ocupou várias páginas e estendeu-se ao longo de várias edições mas vale a pena transcrever alguns excertos:

A Arkestra de Sun Ra oferece, em 1985, um espectáculo lamentável e patético. Alguns dos músicos, que o acompanham há longo tempo, estão já numa idade (Sun Ra é provavelmente septuagenário) em que não pode exigir-se o vigor e convicção necessárias às cabriolas, rodinhas e momices que penosamente vão arrastando pelo palco. (...) No programa anunciado para este Jazz em Agosto constato a presença de vários tipos de proposta musical que pouco terão a ver com o jazz. Mas, ao contrário do logro de Sun Ra, prevejo-lhes o mínimo de dignidade e capacidades para atingirem os seus objectivos, por mais discutíveis que eles sejam (*Diário de Notícias*, 4-8-1985).

Reinava uma certa desorientação generalizada, entre o público e os críticos, no intervalo do primeiro espectáculo que a orquestra de Sun Ra deu no anfiteatro da Gulbenkian. A lotação esgotara-se por razões que vale a pena enumerar: as organizações da Fundação têm fama de qualidade, a promoção de “Jazz em Agosto 85” ligou a música da orquestra ao conceito de vanguarda, ao espírito de Vilar de Mouros, ao exotismo. Afinal, a lebre não era lebre, era gato, animal muito mais comum, afável, simpático e conhecido. (...) Descontando uma ou outra tendência que ao longo das décadas mais marcou a prática da banda, a música de Sun Ra sempre foi simples, clássica e ilustrada com danças, desfiles, vozes e guarda-roupa espalhafatoso. E foi isso, afinal, o que aconteceu na Gulbenkian nos dois espectáculos apesar dos textos do programa, apesar da crítica francesa pós-Maio 68, apesar da terminologia erudita que a tenta ler e classificar em outras áreas, atribuindo-lhe causas e efeitos insuspeitados. O Sol vai nu! (...) Na quarta-feira, Pinho Vargas estreia peças que, preoioço, estarão mais próximas dos gostos da Fundação, e, assim, não se vai realizar aquele anseio daquele dirigente desportivo que costumava afirmar: “Tudo bem, desde que a modalidade saia prestigiada!” (*Diário de Lisboa*, 5-8-1985).

¹²⁵ 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* por ocasião dos 30 anos do Jazz em Agosto: http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_musica_press&sn=recortes_de_imprensa_jazz_pt&orn=1451 e <http://www.ruadebaixo.com/rui-neves-entrevista-jazz-agosto-22-07-2013.html>, consultado a 5-5-2015.

1985 | Setembro/Outubro

Música

[Bandas de Música no Anfiteatro](#). Não foi possível encontrar informação sobre as bandas participantes.

Logo a seguir ao Jazz, o Auditório ao Ar Livre acolheu o regresso do ciclo Bandas de Música no Anfiteatro, pontualmente aos sábados de Setembro e Outubro. A imprensa explicou desta forma a importância da iniciativa:

O movimento das bandas de música está estreitamente ligado ao movimento associativo e recreativo português. Espalhadas por todo o país em áreas rurais ou urbanas, as bandas foram durante largos anos núcleos em torno dos quais se gerava uma vida associativa autónoma e democrática profundamente inserida na realidade local, em tradições comunitárias de carácter festivo ou religioso, não poucas vezes em tradições proletárias que remontam aos primórdios do socialismo em Portugal (em zona de concentração industrial, desde fins do século XIX). Enquanto as camadas aristocrático-burguesas se organizam em Sociedades de Amadores para fazer ópera (...), a população trabalhadora tem as suas bandas, as suas filarmónicas, e faz com elas não só música de raiz popular e música “trivial” mas também a chamada “grande música” dos teatros e concertos frequentados pela alta roda. Verdi e depois Wagner cedo entram no repertório das bandas e popularizam-se através delas sobretudo após a implantação da República, que é também quando os concertos vingam nos hábitos da vida musical lisboeta, impondo-se à ópera.

Para além do estímulo que [estas apresentações] representa[m] para o prosseguimento da missão artística que lhes compete – e que constitui uma base indispensável do nosso património musical – aí temos as bandas a marcar presença paredes-meias com um “Grande Auditório”, onde a “nata” da sociedade da capital ouve às quartas-feiras uma orquestra sofisticada tocar um repertório escolhido. Entre a sala de concertos e o coreto: que música, que cultura a nossa? Nossa: de quem e para quem? (*Diário de Lisboa*, 13-9-85).

1985 | Outubro

Teatro

[Ciclo Pasolini](#).

Incluiu: [Exposição](#) de pintura e desenho de Pasolini; [Colóquio](#): Obra Teatral e Poética de Pasolini; [Cinema](#); Teatro: [Pílades](#) (encenação: Mário Feliciano; música: Constança Capdeville; com Alexandra Lencastre e Luísa Cruz).

Outro dos grandes acontecimentos de 1985, que ocupou os meses de Setembro e Outubro, foi o Ciclo Pasolini, organizado dez anos após o seu assassinato. Madalena Perdigão escreveu no programa que “o teatro de Pasolini propõe-se ser, «antes de mais nada, debate, troca de ideias, luta literária e política ao nível mais democrático e racional possível». Poucos objectivos poderiam enquadrar-se melhor nas linhas de actividade do Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte”.

Colóquio

[Colóquio Juventude e Educação Estética](#), (organização: INSEA).

A 26 de Outubro de 1985, Ano Internacional da Juventude, o ACARTE acolheu o Colóquio Juventude e Educação Estética, uma iniciativa da Sociedade Internacional da Educação através da Arte (INSEA), organismo ainda hoje em actividade¹²⁶.

1985 | Outubro/Novembro

Ciclo

[O Imaginário da Cidade – Cidade Real, Cidade Imaginária.](#)

Proposta de Yvette Centeno. Incluiu: [Exposição](#) de pintura; [Recital de poesia](#) (leituras: Eunice Muñoz, Luís Lima Barreto, Luís Miguel Cintra e Márcia Breia); [Espectáculo audiovisual](#) *Lisboa – Spiritus Loci*; [Música](#): [Fados e Canções de Lisboa](#) (Carlos do Carmo e Teresa Silva Carvalho). [Colóquio](#): (moderação: Yvette Kace Centeno, Maria Leonor Carvalhão Buescu, Claude-Gilbert Dubois e Stephen Reckert).

Já entre Outubro e Novembro decorreu o ciclo O Imaginário da Cidade – Cidade Real, Cidade Imaginária, uma proposta de Yvette Centeno acolhida pelo ACARTE. O Centro de Arte Infantil associou-se à iniciativa organizando a exposição de trabalhos escolares “A

¹²⁶ Em 2015 o encontro internacional desta Sociedade voltou a ter lugar em Lisboa, desta feita na Culturgest. Ver a este respeito <http://www.culturgest.pt/arquivo/2015/se/07/insea.html>, consultado a 12-12-2015.

cidade do futuro”. Dos relatos da imprensa destacava-se o pendor pessimista das análises e as repetidas referências à vinda de Ronald Reagan a Portugal, que teria lugar proximamente.

Teatro

[Teatro de Enormidades apenas Críveis à Luz Eléctrica](#), Ricardo Pais/Área Urbana de Viseu (Encenação: Ricardo Pais; coreografia: Olga Roriz; luz: Orlando Worm; produção: ACARTE/Área Urbana de Viseu).

Este espectáculo foi um dos grandes êxitos do ano, de tal forma que voltou a ser apresentado dois anos mais tarde, nos primeiros Encontros ACARTE, em 1987. Com base em textos de Aquilino Ribeiro, o espectáculo mostrava um ensejo de descentralização cultural que marcava passo no território. A crítica reagiu entusiasticamente louvando a acção do ACARTE no campo do teatro em Portugal, particularmente em Lisboa, onde as suas iniciativas, “tendo adquirido já uma certa regularidade, representam uma diferença qualitativa introduzida no panorama teatral português” (Maria Helena Serôdio, *O Diário*, 17-11-1985), não obstante o desconforto da sua sala, de que os críticos se continuavam a queixar.

Fotografia

[O Preto no Branco.](#)

Incluiu: [Exposição](#) de fotografia *O Fazer Suave do Preto no Branco* (desenhos de Jorge Martins e fotografias de Jorge Molder); e [colóquio](#) *O Preto no Branco* (org.; Eduardo Prado Coelho).

O colóquio contou com a presença de uma série de conferencistas internacionais que se debruçaram sobre fotografia, mas não só. Teve a particularidade de propor debates no inusitado horário das 23h15 às 24h.

Multimédia

[Quinzena Multimédia.](#)

Incluiu: *Performance Multi Media*, [L'Écran Humain](#); o [Atelier Molecul'Art](#), por Carlo Bengio e Paul St Jean; a comunicação [18 L'atitudes da performance](#), por Manoel Barbosa; a performance [Intercept the rays](#), por Nan Hoover; e o espectáculo *Performática*, pelo Grupo

Neon e uma formação em integração multidisciplinar das técnicas audiovisuais pelo Atelier Molecul'Art.

Assumindo-se como o primeiro efeito do ciclo de performance/teatro e música da Exposição-Diálogo Sobre Arte Contemporânea, na Quinzena Multimédia privilegiaram-se “performances em que o aspecto técnico e tecnológico se encontra muito desenvolvido”. O Serviço esperava com esta mostra contribuir para confirmar a importância da performance no panorama da arte contemporânea.

1985 | Dezembro

Cinema de Animação

[Filme Animado: Francês, Canadiano, Jugoslavo](#), (organização: Vasco Granja).

O mês das férias escolares de Natal ficou marcado pelo ciclo organizado por Vasco Granja, Filme Animado: Francês, Canadiano, Jugoslavo, entre 10 e 22 de Dezembro. No programa, onde apresentou sumariamente o cinema de animação jugoslavo, Vasco Granja resumiu que “a função essencial do filme animado, na sua técnica plurifacetada, é divertir os espectadores de todas as idades”.

Música

[Homenagem a Fernando Lopes Graça](#).

Ainda em Dezembro, em organização do ACARTE, a sala polivalente acolheu um concerto de homenagem a Fernando Lopes Graça por ocasião do seu 79.º aniversário.

Cinema

[Filmes Portugueses dos Anos 20](#).

Incluiu: [Ciclo de Cinema](#) Filmes Portugueses dos Anos 20; [exposição](#) “Grafismo e Ilustração dos Anos 20”; e [mesa-redonda](#) “O papel dos artistas na ilustração”.

A cultura dos Anos Vinte em Portugal foi alvo de uma revisitação em colaboração com o CAM.

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

M. Hugo de Graeff
Kaaitheater 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.


- Maria Madalena de Azeredo Perdigão -
Directrice

ACARTE/746/85
MMAF/MM

18 JUL 85-001178

Cortesia Emília Rosa e Arquivos Gulbenkian.

Carta enviada por Madalena Perdigão em 1985 a demonstrar interesse em apresentar em Lisboa pequenos agrupamentos de Dança. Foram enviadas cartas também ao Kaaitheater, ao C.A.S.A.D.I., ao Théâtre de La Bastille de Paris, ao Institut Néerlandais du Théâtre, ao Klapstuk Festival, ao Holland festival, à Akademie der Kunst de Berlim, ao HotTheatre e ao Utrecht Festival.¹²⁷

¹²⁷ Um estudo aprofundado da correspondência e da produção do Serviço ACARTE permitiria entrever melhor os contornos do processo que com o envio destas cartas se inicia.

1986

Resumo

Em 1986 começavam a sentir-se os primeiros efeitos do esforço realizado por Madalena Perdigão no sentido de trazer à Sala Polivalente pequenos agrupamentos e companhias de dança europeus e, logo em Janeiro, o Serviço ACARTE recebeu a coreógrafa Elsa Wolliaston.

Tendo Madalena Perdigão solicitado a Val Bourne, directora do festival Dance Umbrella, de Londres, uma lista de moradas e telefones de instituições e companhias de dança europeias, em 1985 enviou a estas entidades uma carta manifestando o interesse do ACARTE em conhecer e apresentar na sua sala espectáculos de pequenos agrupamentos de dança. Nestas cartas, como se verá mais em pormenor no epílogo, é possível entrever o esboçar da programação de dança do ACARTE e a rápida entrada do Serviço numa rede europeia de estruturas especializadas em artes performativas.

Pelos programas de 1986 é igualmente possível compreender que também em 1985 o Serviço procedeu à criação de um Conselho Consultivo de Teatro, tantas e tão variadas propostas recebeu nesta área.

Em suma: pela programação de 1986 depreende-se a importância do trabalho de produção levado a cabo no ano anterior, trabalho este que tinha tido lugar já durante o funcionamento regular do Serviço, muito possivelmente estando a Exposição-Diálogo a decorrer, ou apenas terminada. E é de notar que foi enquanto esta exposição estava a decorrer que teve lugar a assinatura do Tratado de Adesão à CEE¹²⁸.

Como adiante se explicitará, foi também em 1986 que se iniciou o processo, também ele fruto das cartas enviadas por Madalena Perdigão em 1985 e posteriormente objecto de debate pelo Conselho Consultivo de Teatro, que levou à criação dos Encontros ACARTE – Novo Teatro/Dança da Europa, acontecimento regular a partir de 1987.

¹²⁸ “Em 29 de Março de 1985 o Conselho Europeu reunido em Bruxelas aprova a adesão de Portugal à Comunidades Europeias. Em 11 de Junho de 1985 são formalmente aceites pelo Conselho das Comunidades Europeias os pedidos de adesão de Portugal e Espanha. Em 12 de Junho decorre a cerimónia oficial de assinatura do Tratado de Adesão de Portugal à C.E.E.” in <http://idi.mne.pt/pt/relacoesdiplomaticas/31-relacoes-diplomaticas/682-uniao-europeia.html>, consultado a 21/06/2015.

E em no mesmo ano, como se deu conta, a Sala Polivalente começou – e ainda que lentamente – a acolher regularmente novas tendências na dança, tendo sempre atenção à formação e discussão, aspectos que frequentemente acompanhavam as apresentações por via de workshops, seminários, cursos ou palestras.

Inseriu-se neste âmbito a iniciativa Dança no CAM, que trouxe os coreógrafos Elsa Wolliaston, Claude Bromachon e Susanne Linke, naquela que foi a primeira de várias vindas destas coreógrafas alemãs e francesas ao ACARTE, e a Mostra de Dança Holandesa Contemporânea. Nesta, Madalena Perdigão manifestou explicitamente o seu desejo de que “o exemplo da Holanda – país geograficamente pequeno, como o nosso é – frutifique entre nós, conduzindo à revelação de novos valores na dança”. E, naquele que mais tarde haveria de dar lugar ao ciclo Dança no Anfiteatro ao Ar Livre, anualmente no mês de Julho, apresentou-se a Companhia de Dança de Lisboa, dirigida por Rui Horta (que teve a acompanhá-la a orquestra de Jazz do Hot Clube, numa das várias iniciativas relativas a Jazz que o ACARTE acolheu nesse ano), e a Companhia Nacional de Bailado do Teatro S. Carlos.

Mas o ano arrancou com uma muito contemporânea mostra de um formato de culto dos anos 80, o vídeoclipe, com filmes seleccionados e comentados por Miguel Esteves Cardoso, proposta do ACARTE para o ciclo O Musical, em organização do Serviço de Belas Artes e da Cinemateca.

Continuaram as iniciativas regulares como o Cinema de Animação – tanto a formação, de que se apresentaram os resultados finais do 1.º curso e se organizaram novos cursos intensivos, quanto a exibição, a cargo de Vasco Granja; ou, no âmbito da música, os Concertos à Hora do Almoço, agora na 3.ª série, bem como as Bandas de Música no Anfiteatro.

Ainda na música, o Jazz em Agosto 86 e o Ciclo de Nova Música Improvisada aprofundaram as polémicas encetadas pelo Jazz em Agosto 85. E manteve-se a colaboração estreita com Constança Capdeville, que prosseguiu o seu trabalho em torno do Teatro Musical promovendo o seminário O Teatro Musical e o Intérprete Hoje. Merecido destaque também para a apresentação do ciclo de música do mundo Viva Venezuela!.

A performance, cuja apresentação se iniciou com a Exposição Diálogo marcou novamente presença no ACARTE, agora num ciclo com participações exclusivamente nacionais.

Por último, marcaram o ano os ciclos O Fantástico na Arte Contemporânea, com coordenação de Maria Alzira Seixo da Faculdade de Letras da Universidade Lisboa, e O Retorno à Tragédia, em organização de Jorge Listopad e Orlando Neves, projecto que envolveu um amplo trabalho de pesquisa e se estendeu por vários meses, sendo neste contexto produzidos e encenados, por autores portugueses, uma série de espectáculos a partir de tragédias.

1986 | Janeiro

Teatro de marionetas

[*O Romance da Raposa*](#), Marionetas de Lisboa.

O ACARTE começou o ano de 1986 com um espectáculo de marionetas, pelo recém-formado grupo Marionetas de Lisboa, naquele que foi o seu primeiro espectáculo apoiado pelo Ministério da Cultura.

Dança

[Dança no Centro de Arte Moderna](#)

Incluiu: [Elsa Wolliaston](#); [Companhia Claude Bromachon](#); [Suzanne Linke](#).

A programação do ciclo Dança no CAM, como se podia ler no seu programa, "visa alargar a cultura balética do público português, proporcionando-lhe o contacto com formas de bailado diferentes daquelas a que normalmente tem acesso". Seria o início da apresentação regular de ciclos dedicados, justamente, a formas de dança diferentes dos apresentados pelo Ballet Gulbenkian ou mesmo pela recente Companhia Nacional de Bailado .

O ciclo Dança no CAM prolongou-se por vários meses, integrando por vezes outros ciclos, como no caso do espectáculo de Claude Bromachon, que foi apresentado no âmbito do Ciclo O Fantástico na Arte Contemporânea.

Em Janeiro, Elsa Wolliaston, para além de apresentar as peças *One Step Beyond*, *Ouverture* e *Rituel II*, animou um workshop de Dança Africana não folclórica, acompanhado

por um tocador de djembé. A iniciativa continuou o trabalho que o Serviço ACARTE vinha fazendo no sentido de apresentar expressões artísticas providas de cânones não europeus.

Video

Videoclips Anos 80.

Filmes, entre outros, de: Paulo Trancoso, Edgar Pêra, Russel Mulcahy, Brian Grant ou Julien Temple, (organização: Miguel Esteves Cardoso).

No âmbito do ciclo de cinema O Musical, organizado pelo Serviço de Belas-Artes em colaboração com a Cinemateca Portuguesa, o ACARTE apresentou um ciclo de vídeo-clipes, convidando Miguel Esteves Cardoso para fazer a selecção dos mesmos. Escreveu Madalena Perdigão:

[Este ciclo] não ficaria completo se não incluísse a apresentação de uma série de vídeo-clipes, esta forma paradigmática dos Anos 80. (...) O convite foi acolhido com alvoroço, por vir ao encontro da intenção do ACARTE de dar guarida e expansão a novas formas de arte. Porque a ideia foi desde logo essa: conceder direito de cidade ao vídeo-clipe, apresentá-lo como forma de arte e não apenas como meio divulgador de conjuntos musicais.

No programa do evento, Miguel Esteves Cardoso escreveu uma série de recomendações sobre como acompanhar o ciclo com o máximo de prazer e proveito.

1986 | Fevereiro

CICLO: O Fantástico na Arte Contemporânea.

Incluiu: Colóquio; Música: Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, e grupo Colecviva, dirigido por Constança Capdeville; Dança: Claude Bromachon; Cinema: Silvestre, de João César Monteiro e Trás os Montes de António Reis e Margarida Cordeiro; e uma mostra sobre o Cinema de Animação e o Fantástico; Exposição de pintura;

Em Março teve lugar o Ciclo O Fantástico na Arte Contemporânea, com a coordenação de Maria Alzira Seixo e a organização do ACARTE.

No programa da sua participação, Capdeville explicava que decidiu então apostar na formação de um agrupamento que explorasse o teatro musical, comprometendo-se a apresentar um espectáculo ainda em Junho.

1986 | Março

JAZZ

[Curso de Interpretação de Big Band. Taller de Musics.](#)

Este curso teve a direcção do português José Eduardo, do grupo Taller de Musics, de Barcelona, grupo que em Agosto estaria presente na terceira edição do Jazz em Agosto.

Formação

Retrato de Portugal, apresentação final do [Curso de Introdução ao Cinema de Animação](#).

Azeredo Perdigão escreveu no programa do evento:

Ao criar o Serviço de Criação Artística e Educação pela Arte – ACARTE – a Fundação Calouste Gulbenkian 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 entendeu-se que a realização do projecto de um curso destinado à Introdução ao Cinema de Animação revestiria interesse para a formação e aperfeiçoamento de jovens que procuram dedicar-se a esta actividade artística. (...) Fazemos votos para que esta contribuição da Fundação Calouste Gulbenkian, em prol da nova geração, tenha logrado atingir os objectivos informadores do respectivo projecto.

E, de facto, como foi já referido

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 que 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”. Quanto ao curso, após a abertura do Centro e “depois de dois anos de cuidadosa preparação, (...) esta[ria] delineado, os estudantes haviam sido seleccionados e os estúdios estavam totalmente equipados com caixas de luz e material de desenho, uma sofisticada câmara de vídeo rostrum e outro equipamento especializado”

De que se destacariam “uma gama de novos instrumentos electrónicos e de gravadores”, o que justificava o texto do Presidente da Fundação a propósito deste exercício final.

Do curso, resultou a animação *Retrato de Portugal*. A este respeito, reflectindo sobre o filme mas também o seu processo de produção, afirmou Richard Ross, responsável pelo

curso: “Existe uma expressão no mundo do filme de animação que diz “está lá tudo no écran”. Penso ser verdade acerca do “Retrato de Portugal. Novas técnicas, nova confiança, novas ideias, novo futuro. Tudo está lá no écran.”

Teatro

[A Hora do Lobo ou A Verdadeira História de Ah Q, Teatro da Rainha.](#)

Para Madalena Perdigão, a possibilidade de o ACARTE e a Fundação Calouste Gulbenkian poderem acolher propostas vindas de qualquer ponto do país prendia-se com os tão falados, desde o 25 de Abril, “esforços de descentralização”, como se podia ler no programa de *A Hora do Lobo ou A Verdadeira História de Ah Q*:

A descentralização cultural compreende também, no nosso entender, a apresentação em Lisboa de espectáculos realizados na província. Uma descentralização de sentido inverso ao habitual e que contrária a noção – implícita no outro sentido – de serem por definição superiores as manifestações artísticas criadas na capital.

1986 | Abril

Conferência/Teatro

[Conferência sobre Teatro Contemporâneo](#), por Fernando Arrabal.

Teve lugar na Sala Polivalente uma conferência sobre teatro contemporâneo dada pelo dramaturgo Fernando Arrabal. Esta foi acompanhada por ilustrações vídeo.

Música

[Concertos à Hora do Almoço](#) 3.^a série.

Em Abril teve início a terceira série de Concertos à Hora do Almoço.

Multimédia

[Amag'arte](#), ([Artistas](#): Carlos Zíngaro, Paulo Brandão, Eduardo Sérgio, Ana Macara e Madalena Victorino).

O espectáculo multimédia *Amag'arte* esteve previsto para 1984 mas apenas se realizou em 1986.. Madalena Perdigão justificou da seguinte forma a proposta:

“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 não gostou do espectáculo apresentado.

Cinema de Animação

[Retrospectiva da Animação Francesa: retrospectiva dos premiados de Annecy.](#)

No quadro da exposição *A Arquitectura na Banda Desenhada*, do CAM, e em colaboração com a Embaixada Francesa, o ACARTE organizou um importante ciclo de Cinema de Animação, em dez sessões com filmes para crianças e para adultos; e uma sessão de projecção non-stop, a noite de Cinema de Animação, onde o espaço do museu e o tempo do cinema foram vividos de outra maneira e noutros horários, numa directa. A selecção foi da “competente responsabilidade de Vasco Granja”.

1986 | Maio a Julho

Teatro

[CICLO: Retorno à Tragédia.](#)

Incluiu: Exposição: [Cem Anos de Tragédia em Portugal](#); 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); Colóquios: [A Tragédia e a História de Portugal](#) e [Formas Teatrais da Tragédia](#); Música: [Quarteto de Cordas Capela](#); Bailado: Companhia Nacional de Bailado do Teatro S. Carlos, [Romeu e Julieta](#) (coreografia: Georges Skibine) e [As Troianas](#) (coreografia: Olga Roriz).

O Ciclo Retorno à Tragédia partiu de uma proposta de Jorge Listopad e Orlando Neves. No programa, Madalena Perdigão explicava que se tornou inevitável a constituição de um Conselho Consultivo de Teatro, constituído pelo Prof. Doutor José de Oliveira Barata, Dr. Luís 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”.

Pouco depois, no programa de Frei Luiz de Sousa, acrescentava, contextualizando a proposta do ciclo: “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.”

O projecto, considerado por alguns como sendo, “de longe o mais ambicioso projecto levado à cena nesta temporada” (Manuel Rio-Carvalho, *Jornal de Notícias*, sem data, arquivo ACARTE) 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” (Maria Helena Dá Mesquita, *O Diário*, 8-6-1986).

E, de facto, a imagem da máquina do tempo (com ressonâncias possíveis na imagem do *Aleph*), parece fazer algum sentido, sobretudo atentando aos propósitos do ciclo, repegando novamente as palavras da sua Directora, agora no programa do espectáculo *O Fim*: “A multiplicidade de manifestações previstas no ciclo obriga a ginástica mental e fornece pistas para uma reflexão profunda sobre o que somos e donde vimos. Daí se partirá para o que vamos ser, numa tentativa de adivinhar o futuro sem fatalismos trágicos, antes construindo-o com as nossas próprias mãos.”

Música

[Dia Internacional dos Museus](#). Quarteto Opus Ensemble.

Espectáculo de música de câmara do século XX.

Exposição

[Exposição de 19 Desenhos de Isabel Barreno](#).

A exposição incluiu uma leitura de textos por Lia Gama e Ana Zanatti.

1986 | Junho

Música

[Festa da Música](#).

Grupo de Música Contemporânea de Lisboa.

1986 | Julho

Dança

[As Troianas](#) (coreografia de Olga Roriz) e [Romeu e Julieta](#) (Georges Skibine), pela Companhia Nacional do Teatro S. Carlos; *O pai é que sabe*; *Blues for the night owls*; *Cocktail para três*; *Oásis*; *Sem saída*, [Companhia de Dança de Lisboa](#).

Em Julho, o Anfiteatro ao Ar Livre serviu de palco à dança, naquele que mais tarde viria a dar o ciclo Dança no Anfiteatro ao Ar Livre, anualmente em Julho.

Madalena Perdigão escreveu no programa:

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.

Os espectáculos contaram com a colaboração de músicos da Escola de Jazz do Hot Clube.

1986 | Agosto

Jazz

Jazz em Agosto 86.

Incluiu espectáculos de: Steve Lacy Sextet; Saheb Sarbib Quartet; Paul Motian Trio; Trevor Watt's Moiré Music; e um workshop com Paul Motian.

O ciclo Jazz em Agosto 86 continuou o trabalho desenvolvido no ano anterior. No programa do espectáculo, Rui Neves, remetendo para o muito que neste campo haveria por fazer, explicou:

O Ciclo Jazz em Agosto oferece uma liberdade que se deseja celebrada. (...) Mantém este ano as características do Ciclo do ano passado, numa intenção de aperfeiçoamento progressivo. 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.

Em palco estiveram então “quatro programas diferentes repetidos duas vezes, num total de oito concertos, e as mesmas, senão melhores condições de luz e de som”, como explicava Madalena Perdigão, fazendo também um apanhado sobre o Jazz no ACARTE em 1986:

Em 1986 o interesse do ACARTE pela música de jazz evidenciou-se a vários níveis. Foi primeiro o Curso de Intérpretes e de Direcção de Big Band, organizado em colaboração com o Taller de Musics, de Barcelona e orientado pelo contrabaixista português José Eduardo. Depois o convite dirigido ao Hot Clube de Portugal para constituir uma orquestra destinada a participar ao vivo nos espectáculos da Companhia de Dança de Lisboa. (...) Os artistas são todos eles de boa craveira internacional, merecendo especial registo, por razões afectivas, a colaboração de Paul Motian, de ascendência arménia, e de Saheb Sarbib, de origem portuguesa.

1986 | Setembro

Formação

[Curso de Iniciação ao Cinema de Animação.](#)

Música

[Bandas de Música no Anfiteatro.](#)

Incluiu: Banda do Ateneu Artístico Vilafranquense, Filarmónica da Vestiaria, Banda dos Bombeiros Voluntários da Lourinhã, Banda de Música da Armada, Banda da Força Aérea.

Aos fins-de-semana, o ACARTE voltou a organizar mais uma temporada do ciclo Bandas de Música no Anfiteatro. Dando relevo à iniciativa, na imprensa podia ler-se o seguinte:

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).

1986 | Outubro

Música

[Nova Música Improvisada.](#)

Incluiu espectáculos de: Steve Lacy, Peter Danstrup, Derek Bailey, Han Bennink, Richard Teitelbaum, John Tchicai, Carlos Zíngaro e Evan Parker; e workshops com: Steve Lacy, Han Bennink, John Tchicai e Peter Danstrup, Richard Teitelbaum com assistência de Carlos Zíngaro, Derek Bailey e Evan Parker.

Em Outubro de 1986 teve lugar o primeiro *Ciclo de Música Improvisada*. A polémica em torno deste ciclo foi acesa, continuando as polémicas da edição de 1985 do Jazz em Agosto: 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. A imprensa foi a este respeito exemplar, mas as opiniões dividiram-se:

A extraordinária acção da FG em prol da cultura em Portugal não pode ser posta em causa por ninguém. Acção que não se tem limitado a divulgar, mas que procurou também assumir um papel pedagógico, combatendo o conservantismo que há muito tempo se instalara entre nós. Por isso mesmo, a Fundação optou desde sempre por uma atitude de abertura e de vanguarda e franqueou as suas portas a todas as correntes de arte moderna e contemporânea. Que a Fundação não ama o Jazz parece por demais evidente. (...) Em 86 esta orientação [de não revelar ao público os grandes nomes do jazz, mas muitas outras coisas] manteve-se com nova edição de “Jazz em Agosto”, e parece estar em vias de se consolidar agora em Outubro, com o ciclo “Nova Música Improvisada”. Sem ter ainda oferecido ao público exemplos do verdadeiro jazz, a Fundação pretende passar-lhe por cima e embarcar directamente nas tentativas de criação duma “música nova” que tem o jazz de vanguarda, entre outros géneros, como ponto de partida (António José Veloso, *O Dia*, 22-9-1986).

Ou ainda, sublinhando o papel do ACARTE no quadro geral da divulgação musical no país, marcando bem a diferença entre o ACARTE e o Serviço de Música da Fundação:

Se bem que haja um Serviço de Música na Fundação, este serve apenas a música clássica e oferece um paliativo anual de nova música com os “Encontros”, espécie de consagração museológica da música contemporânea. Durante o ano, o mesmo Serviço de Música subsidia toda a espécie de festivais retrospectivos, quando não dinossáuricos ou com fugazes suspiros de inovação (o caso do jazz é clamorosamente entregue ao director dum clube e é sonogada a verdadeira dimensão desta música – foi negado apoio a Luís Villas-Boas...); mas o ACARTE tem sido, este sim, o único capaz de movimentar novas ideias musicais e tem cumprido o meritoso papel de divulgar e acarinhar a música de hoje, feita por portugueses ou estrangeiros. Desta vez, este ciclo “Nova Música Improvisada” deverá estar vocacionado para pôr termo ao enorme litígio entre aqueles que defendem, e muito acertadamente, um princípio de identidade e historicidade para o Jazz e aqueles que confundem música aberta ou improvisada com Jazz. (...) Pensamos pois ser importante assistir a estes concertos, tão importante quanto a Gulbenkian modernizar os seus critérios musicais; se bem que o ACARTE comece a dar essas provas de modernidade (Jorge Lima Barreto, jornal não identificado, arquivo ACARTE).

No programa da iniciativa, Madalena Perdigão, insistindo na ênfase que o Serviço ACARTE colocaria na presença ao vivo, explicou 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 raros, 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 gente (Rui Eduardo Paes, *Diário de Lisboa*, 26-11-1986).

Música

Ciclo [*Viva Venezuela!*](#)

Incluiu: Música: [Maria Rodrigues](#); Exposição: [Habitantes da Terra Abençoada](#); e [Ciclo de cinema](#).

Os concertos de músicas do mundo eram outra das actividades que o Serviço de Música da Fundação não abrangia. Madalena Perdigão contextualizou o âmbito da proposta que apenas foi possível por intermédio da acção da organização britânica *Arts Worldwide*:

Neste nosso mundo moderno, rasgado e penetrado pelos meios de comunicação social, cada vez se justifica menos que permaneçamos quedos, em beata admiração pela nossa própria cultura. A identidade nacional de cada país tem de encontrar-se, forte e una, no conforto salutar com as culturas de outros povos, outras raças, outras civilizações. Vocacionado para uma atitude cultural aberta, como o ACARTE é, natural se torna o seu interesse em trazer ao contacto das gentes portuguesas culturas, de outros azimutes. Assim acontece com a cultura Cumaná, caldeada por várias influências, rica da estratificação dos anos, que nos vem da Venezuela, esse país amigo onde tantos portugueses encontram campo aberto para o trabalho e para a construção do seu futuro. Maria Rodriguez e os seus músicos são pois bem-vindos. E agradecidos estamos à Arts Worldwide, que na Grã-Bretanha se dedica a fazer conhecer artistas e agrupamentos não europeus-ocidentais e por cujo intermédio estes artistas tradicionais vieram à Europa.

Literatura

Colóquio

[Cesário Verde: Comemorações do Centenário do Poeta.](#)

Incluiu: [Colóquio](#) (org. Helena Carvalhão Buescu; part.: David Mourão-Ferreira, Hélder Macedo, Stephen Reckert, José-Augusto França, Luzia Maria Martins, Andrée Crabbé Rocha, Joel Serrão, John Laidlar, Óscar Lopes, Eduardo Lourenço); [Exposição](#); e [Recital](#) (Helena Vieira (canto), João Paulo Santos (piano), Helena Domingos e Diogo Dória).

Por ocasião das comemorações do centenário do urbano e inquieto poeta Cesário Verde, o ACARTE, em colaboração com a Secretaria de Estado da Cultura, organizou um colóquio de dois dias sobre a sua obra. A iniciativa foi considerada “um momento privilegiado para relembrar a sua obra, que em si própria anuncia tanto do que será a produção poética na transição do século XIX para o século XX, comportando de modo

inequívoco os germes de uma nova atitude estética e, em particular, literária”, como se podia ler no programa do evento.

1986 | Novembro

Dança

[Mostra de Dança Holandesa Contemporânea.](#)

Incluiu: Espectáculos: [Bart Stuyf & Company](#), [Introdans](#), [Dansgroep Krisztina de Châtel](#), [Harry de Wit](#), [Shusaku Takeuchi e Isabel Guillaume](#); Vídeo; Exposição de fotografia; Workshops.

No programa da iniciativa a directora do ACARTE expressou o desejo explícito que esta forma de dança frutificasse entre os portugueses:

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 (...) 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.

Como já referido, o interesse em divulgar a nova dança que na Europa estava em crescimento, levou Madalena Perdigão a entrar em contacto com uma série de pequenas estruturas fundamentais neste crescimento. A Mostra de Dança Holandesa foi um dos resultados mais visíveis deste esforço, e o primeiro de vários ciclos especialmente dedicados à nova dança e organizados por país, muitos deles com workshops e formações destinados a profissionais.

A mostra teve o patrocínio da SEC e do Ministério dos Negócios Estrangeiros português, bem como de vários ministérios holandeses, e a presença da tecnologia, patente em várias das suas propostas, foi uma constante. A crítica acompanhou a iniciativa com intenso interesse – comentando e dando conta das novidades estéticas implícitas nas propostas, bem como da grande afluência de público:

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. 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 reportório 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)

A qualidade dos espectáculos apresentados é inegável. Mas antes de passarmos a uma análise detalhada de cada um, gostaríamos de fazer uma pequena reflexão. O Centro de Arte Moderna foi construído há bem pouco tempo. É um edifício amplo, arejado, versátil, integrado na paisagem... possui um único auditório, uma sala que pretende ser polivalente, mas que está em vias de ter que mudar de nome. Não é uma questão de maleabilidade, é uma questão de dimensão. Já ali estivemos sentados no “palco” para assistir a um espectáculo que exigia profundidade, ocupando a “plateia” e os corredores de acesso. Mas desta vez, um dos espectáculos, o de Introdans, precisava de mais espaço (...). quando já não há [lugares], [o público vê-se obrigado] a aproveitar tudo quanto é degrau ou parede para se encaixar. É bom sinal, mas mau afinal. Será que não existe maneira de resolver o problema sem deixar ficar de fora os muitos interessados? (Assis de Lima, *O Dia*, 27-11-1986)

Seria o início de uma ampla atenção prestada pelos jornais a esta forma de dança.

Performance

Performance-Arte.

Incluiu: *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.

Com o ciclo Performance-Arte, a arte da performance prosseguiu o seu caminho no ACARTE, desta feita apenas com artistas portugueses. Dando conta de alguns impasses no género, Madalena Perdigão contextualizou a iniciativa, que partiu de uma promessa realizada aquando da EXPOSIÇÃO/DIÁLOGO SOBRE ARTE CONTEMPORÂNEA em Março de 1985:

As promessas fazem-se para se cumprirem. Em Novembro de 1985, no programa da Quinzena Multimédia, escrevíamos que a Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea - organizada pelo Conselho da Europa e pela Fundação Calouste Gulbenkian e realizada em Lisboa, de 28 de Março a 16 de Junho de 1985 -constituía uma porta aberta ao ingresso da performance no Centro de Arte Moderna. A Quinzena Multimédia foi já um resultado dessa abertura. (...) A um ano de distância das palavras escritas naquela oportunidade, a porta abre-se de novo, mais uma vez pela mão do ACARTE, para dar guarida a uma série de performances, exclusivamente a cargo de artistas portugueses. (...) O facto de este ciclo não ter uma ideia condutora, nem um tema particular a respeitar, dá aos artistas que nele colaboram uma liberdade plena na escolha dos suportes. 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 creem, 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.

A então crítica cultural Maria de Assis¹²⁹ aproveitou a ocasião para reflectir sobre a acção do Serviço ACARTE no quadro mais vasto da Fundação Calouste Gulbenkian:

O Centro de Arte Moderna tem vindo a ocupar um lugar importante na dinamização cultural do quotidiano lisboeta. As iniciativas sucedem-se, cada vez com mais assiduidade, primando pela novidade, e desencadeando, muitas vezes, salutar polémica. Concentram-se aí manifestações diversas – colóquios, exposições, espectáculos – que procuram abrir novas perspectivas quer na apreciação do pensamento/obras/contribuições de nomes consagrados (ou gerações marcantes), quer na produção de propostas estéticas de vanguarda, algumas até então inéditas em Portugal. Estas têm como corolário o “espectro” da qualidade, um adjectivo tantas vezes susceptível, preso a questões de gosto (sensibilidade individual) e de moda (sensibilidade colectiva). Do outro lado do jardim, no edifício sede, a Gulbenkian promove manifestações “tradicionais”, normalmente com problemas de qualidade, uma vez que esta se encontra aí sob a tutela da chamada “cultura oficial” (Maria de Assis, *O Dia*, 4-11-1986).

Exposição

[Manifestação complementar a exposição do CAM: Cruz Filipe.](#)

Por ocasião desta exposição do CAM, o ACARTE organizou visitas guiadas à exposição e um encontro/diálogo.

¹²⁹ Maria de Assis assumirá mais tarde funções de programação no ACARTE (CAPITALS 2001-2002).

1986 | Dezembro

Teatro de Marionetas

[Dezembro Infantil](#), (organização: Vasco Granja).

Incluiu: [Exposição](#) de marionetas; [Ciclo de cinema](#) de animação; [Espectáculos](#): [O Violino Mágico](#) e [O Mistério do Boi Surubim](#); e [Mesa-Redonda](#) sobre marionetas.

Em Dezembro, o ACARTE apresentou um ciclo de manifestações dedicado às marionetas da Checoslováquia.

Formação/Música

[O Teatro Musical e o Intérprete Hoje](#), Constança Capdeville, grupo Colecvaiva.

Como prometido por ocasião do ciclo [O Fantástico na Arte Contemporânea](#), realizou-se ainda em 1986 o primeiro curso-seminário O Teatro Musical e o Intérprete Hoje, organizado e dirigido por Constança Capdeville, com o apoio pedagógico do grupo Colecvaiva. Em causa estava a atenção ao desempenho do músico enquanto toca, um músico que não se esconde para permitir a música aparecer de forma etérea mas que assume a sua presença e o performativo da sua acção enquanto músico. No programa liam-se os objectivos do curso, que incluiu também um concerto de contrabaixo de Fernando Grillo.

1987

Resumo

O ano de 1987 foi marcado pelo arranque dos ENCONTROS ACARTE- Novo Teatro/Dança da Europa, um festival internacional co-organizado por George Brugmans (SpringDancefestival, Holanda), Roberto Cimetta (Inteatro Polveriggi, Itália) e Madalena Perdigão do Serviço ACARTE (com o apoio de Carlos Wallenstein, do Serviço de Belas Artes). A realização deste festival, como a de vários dos ciclos de dança que tiveram lugar em 1987, foi fruto das cartas que a Directora do ACARTE tinha enviado dois anos antes a uma série de instituições europeias, mostrando o interesse em apresentar em Lisboa pequenos espectáculos de dança. Como se verá na Caixa sobre os Encontros ACARTE 87, esta vontade de Madalena Perdigão cruzou-se com o aparecimento do Informal European Theatre Meeting [IETM], uma rede informal de profissionais das artes performativas que acompanhou um momento de redefinição das artes performativas na Europa e particularmente da dança – momento que intersectou a ênfase colocada por Bruxelas na construção cultural da Europa.

Vários e multiformes foram os ciclos que o Serviço dedicou à dança, como o ciclo de Dança Contemporânea Europeia, em Fevereiro; o Ciclo Dança no Anfiteatro ao Ar Livre, em Julho; os ENCONTROS ACARTE – Novo Teatro/Dança da Europa, em Setembro; ou o Ciclo Aspectos da Dança Contemporânea, em Novembro.

A polémica em torno do teatro de texto vs teatro/dança ou teatro visual marcou o ano, acompanhando a referida transformação na estética e nos modos de produção dos espectáculos, num crescendo em que porventura o ponto mais alto foram os já referidos ENCONTROS ACARTE 87. Dado o quadro cultural português tal como apresentado na segunda parte desta dissertação, neste caso em particular no que ao teatro e à dança diz respeito, este debate dotou-se aqui de uma série de características específicas, como se terá oportunidade de ver e como se discute em profundidade no epílogo. A imprensa cobriu e comentou amplamente a iniciativa, o que constituiu uma ocasião privilegiada para o aparecimento de novos especialistas e críticos culturais.

O ano de 1987 arrancou com um ciclo de homenagem a Federico Garcia Lorca – autor que muito impressionou Madalena Perdigão nos seus tempos de Coimbra, onde teve ocasião de ver *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 e a continuação do trabalho de Constança Capdeville e do Colecviva no âmbito do ACARTE. Outro momento da programação teatral portuguesa protagonizado pelo ACARTE em 1987 foi a apresentação de *Hamlet*, texto não encenado em Portugal há mais de 50 anos, e então levado à cena numa encenação de Carlos Avilez para a tradução de Sophia de Mello Breyner no âmbito de um ciclo que abarcou várias áreas.

Variadas foram igualmente 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.

De facto, a acção do Serviço – que neste ano manteve e solidificou uma série de iniciativas regulares em temporadas certas – não deixou por isso de responder a propostas externas visando a contemporaneidade, como foi o caso do ciclo *A Arquitectura e a Cidade – Propostas Recentes*; nem de lançar convites para actividades pontuais, como o colóquio sobre *Literatura Popular Portuguesa e Teoria da Literatura Oral, Tradicional e Popular*, que aconteceu já perto do final do ano, ou o ciclo *As Festas* – em que se indagaram as principais festividades populares portuguesas.

Neste ano de 1987 continuaram iniciativas cujo sucesso ao longo dos dois anos anteriores se tinha afigurando inequívoco – como foi o caso dos *Concertos à Hora do Almoço*, da *Festa Europeia da Música*, das *Bandas de Música* ou do *Jazz em Agosto* – mas reforçaram-se, porém, actividades que nos anos anteriores se esboçavam já, casos da *Dança no Anfiteatro ao Ar Livre*, em Julho, (a partir daí com essa designação), ou dos ciclos de dança no último trimestre do ano, sob a denominação genérica *Aspectos da Dança Contemporânea*.

A colaboração com o CAM teve em 1987 alguns momentos importantes: a organização em Madrid de uma série de conferências e leituras encenadas por ocasião de uma exposição no Museu Espanhol de Arte Contemporânea de Madrid, à época ainda no Círculo de Bellas Artes, mais tarde Centro de Arte Museu Reina Sofía¹³⁰; e a organização do colóquio *A Fotografia como Arte/A Fotografia como Suporte*, mantendo o interesse do Serviço por

¹³⁰ Uma análise comparativa entre a acção do CAM e do Centro de Arte Reina Sofía na década de 1980 e primeira metade de 1990, cruzando-a com as transformações culturais por que os dois países então passam é um dos desenvolvimentos possíveis de uma análise como a que aqui se propõe.

este forma de arte, a ecoar ainda o colóquio O Preto e o Branco, realizado dois anos antes; e a organização de um colóquio e de uma série de actividades por ocasião da grande retrospectiva de Amadeo de Souza Cardoso, iniciativa de grande sucesso levada a cabo pelo CAM. Meses mais tarde, no balanço final da actividade cultural do ano, a imprensa, colocando em paralelo a retrospectiva de Amadeo de Souza Cardoso, e o impacto dos ENCONTROS ACARTE 87, sublinhou a função da Fundação Calouste Gulbenkian enquanto ‘palco’ para a disseminação das vanguardas estéticas, ressaltando o seu papel como aquilo a que se tem vindo a chamar *cenário de modernidade*.

E se em 1987 o foco da programação foi sobretudo Europeu, nem por isso o resto do mundo foi esquecido, como o provou o 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.

Perto já do final do ano, o Serviço repetiu o polémico Ciclo de Música Improvisada, dando desta forma continuidade a uma conversa iniciada alguns anos antes, com pontos expressivos tanto nas edições do Jazz em Agosto 1985 e 1986 como na edição anterior do referido Ciclo de Nova Música Improvisada.

Por último, a tradicional actividade infantil de Dezembro passou, em 1987, pela apresentação de filmes de animação com personagens da banda desenhada franco/belga. Num tempo em que poucas casas tinham leitores de vídeo Betamax ou VHS, a projecção em sala de filmes com o Tintim, o Astérix e os Estrumpfes era muito apreciada.

E o ano de 1987 terminou com o ciclo Arte e Tecnologia, onde 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”.

1987 | Janeiro

Teatro/Poesia

Ciclo [Encontro com Lorca](#).

Incluiu: Música: *Fe-de-ri-co*, por Constança Capdeville/Colecviva, e [Uma Hora com Lorca](#), por Constança Capdeville; Teatro: [O Amor de D. Perlimplim com Belisa no seu Jardim](#), (encenação Nuno Carinhas); Conferência: [Mito e Realidade no teatro de Garcia Lorca](#); Mesa-redonda: [O teatro de Lorca](#).

A programação de 1987 começou com um ciclo de homenagem a Federico Garcia Lorca sendo lançado, numa iniciativa conjunta do Centro de Arte Moderna e do ACARTE, um catálogo intitulado *Federico Garcia Lorca – Teatro-Vida e Morte*, com selecção de Luiz Francisco Rebello.

Para contextualizar o interesse da realização de um ciclo de actividades em torno do poeta Federico Garcia Lorca, a Directora do ACARTE remonta a 1948, quando pela primeira vez em Portugal se assistiu a uma peça do autor. Tratava-se de *A Casa de Bernarda Alba* pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro e o espectáculo contava com Palmira Bastos e Maria Barroso, tendo sido proibida pouco tempo depois¹³¹.

Em 1987, a crítica, aplaudindo o aparecimento de um novo encenador, Nuno Carinhas, mesmo que lamentando a “frieza” da proposta, esteticamente muito apurada e ao gosto das artes plásticas, fez o paralelo com a estreia de Ricardo Pais na encenação, com o mesmo espectáculo, ainda em Londres nos Anos 1970.

Espectáculo interdisciplinar

[Le Travail du Peintre](#), de Pedro Calapez e Nuno Vieira de Almeida.

¹³¹ Maria Barroso relembra o episódio: “Eu representei, no ano de 1948, duas peças de que gostei muito: *Benilde ou a Virgem Mãe*, do José Régio, e fiz *A Casa de Bernarda Alba*, de Lorca, que era uma peça com um poder mobilizador extraordinário. Mas os censores, alguns deles, eram pouco cultos e não se aperceberam disso. Deixaram passar. Quando fomos representar *A Casa de Bernarda Alba* a Coimbra, não faz ideia do que aquilo foi. Eu estava no segundo ano da faculdade, devia ter 18 ou 19 anos. Estava lá o diretor do TEUC, o Joaquim Namorado, o Carlos de Oliveira, enfim, toda a intelectualidade de Coimbra estava lá em peso a ver a peça. No fim do segundo ato começaram a chamar pelo meu nome. Eu era muito tímida, estava lá atrás, mas a Palmira Bastos, que fazia de Bernarda Alba, veio buscar-me e levou-me para a frente, para onde atiraram uma pasta com as fitas da Faculdade de Letras, e uma capa. Uma colega de Coimbra entrou pelo palco e colocou-me a capa às costas. Foi só aí que eles deram com o poder mobilizador daquilo e já não nos deixaram representar no Porto. Meteram-se as férias grandes e, no fim fui ter com a Amélia Rey Colaço e ela disse-me: «Mariazinha, tenho de dar-lhe uma triste notícia. Fiz tudo para que isto não acontecesse, mas não consegui, o governo não deixa mais contratá-la.» Respondi-lhe, com muita pena: «Dona Amélia, vou representar outros papéis.» E pronto.” In <http://www.noticiasmagazine.pt/2015/ainda-queria-fazer-muitas-coisas/>. A respeito do espectáculo ver <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Espectaculo&ObjId=1889>, consultado em 12-12-2015.

A propósito desta proposta de pesquisa colaborativa entre o pintor Pedro Calapez e o músico Nuno Vieira de Almeida, Madalena Perdigão explicou que ela partiu de uma proposta que lhe foi apresentada, e assim permitiu entrever os modos de funcionamento do Serviço:

Constitui motivo de congratulação o verificarmos o número de projectos com características novas que são apresentadas ao Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte (ACARTE), prova de vitalidade do nosso meio cultural e sinal, também, da confiança que no Serviço depositam os artistas portugueses. Além do carácter inovador, alguns desses projectos culturais são marcados por uma preocupação de pesquisa tendo por objectivo o estudo das relações entre os diversos domínios da arte. Assim acontece com o projecto de Nuno Vieira de Almeida e Pedro Calapez que procura analisar e aprofundar, de forma criativa, as relações entre a música e a pintura.

Multimédia

Michel Waiswiz e Maurits Rubinstein, [*Touch Monkeys*](#).

Tratou-se da apresentação de uma peça electrónica interpretada pelos dois artistas e por 18 músicos-robots.

1987 | Fevereiro

Arte Contemporânea

[Arte Contemporâneo Português](#)

Incluiu: Conferência: [Del Cubismo al Dadaísmo – Amadeo de Sousa Cardoso](#); Leituras encenadas: [Lectura escenificada para un recital – Decir Almada](#); Música: [Concierto de música española y portuguesa contemporânea](#), (Álvaro Salazar); Conferência: [Situación Actual del Arte Portugués](#), (Rui Mário Gonçalves).

Em Fevereiro de 1987, o ACARTE foi a Madrid ao recém-criado Museu de Arte Contemporânea, representar Portugal.

Dança

[Dança Europeia Contemporânea](#)

Incluiu: *Stilted Vision*, *Skin Deep*, *Beneath the Bridge*, *Mindless Mater*, pela [Images Dance Company](#), (coreografia: Earl Lloyd Hepburn¹³²); *Rosas Danst Rosas* (coreografia: Anne Teresa De Keersmaecker) e workshop/formação para bailarinos (por Nadine Ganase); e *Une Passion*, pela [Compagnie Karine Saporta](#) (coreografia: Karine Saporta).

Um ano após a entrada oficial de Portugal na CEE, a Europa surgiu em força na programação do ACARTE, primeiro com uma mostra de Dança Europeia Contemporânea, em Fevereiro e, mais tarde (já em Setembro), com os ENCONTROS ACARTE - Novo Teatro/Dança da Europa.

Foi no âmbito do ciclo Dança Europeia Contemporânea que *Rosas Danst Rosas*, de Anne Teresa de Keersmaecker, foi pela primeira vez apresentado em Portugal.

Madalena Perdigão, num texto de pendor fortemente europeísta em que a modernidade europeia era apresentada como um projecto incompleto, um caminho a percorrer, explicava a iniciativa, que juntava 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:

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 fazermos-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.

Continuando o debate anteriormente iniciado e procurando dar conta do que estava em causa na dança contemporânea, a crítica falou em “antropologia do gesto como método”, na criação de imagens da “teatralidade da vida” (Jorge Listopad, DN, 24/02/87), 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

¹³² Earl Lloyd Hepburn foi vencedora em 1986 do Concurso Coreográfico Internacional de Bagnolet, outro dos pontos de afirmação destas novas tendências da dança na Europa.

maturidade que demonstram no trabalho ou numa simples conversa” (Ana Campos, *O Tempo*, 12-03-1987).

Mas foi *Rosas*, de Anne Teresa De Keersmaeker, apresentação longa¹³³, a ocupar toda a duração de uma noite (coisa invulgar, senão inédita, em dança) que suscitou alguns dos comentários mais contundentes, abarcando os próprios meandros da produção da proposta.

Tendo sido possível encontrar no arquivo do ACARTE uma sucessão de críticas de Manuela de Azevedo, que hoje é vista como uma das primeiras mulheres portuguesas jornalista¹³⁴ e que, à época, contava já com mais de sessenta anos, optou-se por seguir os seus comentários – com a consciência, porém, de que uma série de outras vozes críticas na altura acompanharam a iniciativa, sendo uma delas a de António Pinto Ribeiro¹³⁵.

Diz então Manuela de Azevedo:

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 e 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 doentamente repetitivos, outras imagens de movimentos coordenados que, na dialética 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 doentamente 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,

¹³³ Maria de Assis, em entrevista, referiu ter sido possivelmente esta das primeiras apresentações de uma peça de uma noite só. Entrevista a Maria de Assis 5 de Agosto de 2009.

¹³⁴ A este respeito ver <http://nofemininonegocios.com/manuela-de-azevedo-a-primeira-jornalista-lusa.phtml> e <http://www.dn.pt/revistas/nm/interior/fui-uma-jornalista-igual-aos-outros-3497015.html>, consultado a 12-12-2015.

¹³⁵ Ver a este respeito “Os sapatos de Anne-Teresa” – texto publicado originalmente em “O sagrado e as culturas” ACARTE, Lisboa:1992, republicado em *Dança temporariamente contemporânea*, Vega, Lisboa: 1994.

destino absoluto do comboio que passa...” (Manuela de Azevedo, *Diário de Notícias*, 02-03-1987).

Continuando a relação que estabeleceu com a recente entrada para a CEE e o Mercado Comum, escreveu também Manuela de Azevedo, agora sobre o espectáculo de Karine Saporta, apresentado na sala dos embaixadores do Palácio de Queluz:

Quando se fala de Mercado Comum, logo se teme pela perda de identidade. Mas, como pode não perder-se aquilo que se deixou, com ignorância ou menosprezo na berma dos séculos? [...] estamos a assistir ao nivelamento cultural, moral e social – de baixo para cima.

Isto que parece um sermão de Quaresma político-social é, apenas, produto de ideias que me assaltaram o espírito, perante o espectáculo que trouxe à sala polivalente do Centro de Arte Moderna a Companhia Karine Saporta. Integrada no movimento de intercâmbio cultural da CEE (e outros centros, claro) Karine Saporta formou-se na “Douce France” e frequentou “laboratórios” de pesquisa por este e outros países onde a dança clássica, a filosofia e a sociologia são ingredientes na manipulação de novos mitos e conceitos artísticos.

[...] As imagens que a coreografia de Karine Saporta transmite são, assim, esse estranho desbobinar de atitudes de grande finura, pelas cores, pela luz, pela beleza do gesto, pelo recorte dos figurinos que complementam a grande personagem que é o dançarino [...] *Une Passion*, pela Companhia Karine Saporta representa uma bela evolução sem rotura nem chicotear na face mais conservadora do grande público. Por tudo isso, aqui está um espectáculo de dança bem digno de ser enquadrado na Sala dos Embaixadores do Palácio da Ajuda... (Manuela de Azevedo, *Diário de Notícias*, 09-03-1987).

Para ficar completa a apreciação da proposta deste ciclo atente-se por último, e seguindo ainda o olhar de Azevedo, aos ecos do espectáculo da Images Dance Company, onde se encontravam explícitas várias gerações de dança na Europa:

Vai longe o tempo em que Cunningham fazia larga colheita de tomate por essa Europa fora, onde passeava a sua insólita proposta de dança sem dançar. Hoje [...] há quem considere começar a estar esgotado o vocabulário da “modern dance”. Pelo menos, assim se pensa em certa Europa vanguardista, onde, aliás, continua a fazer-se da melhor dança moderna, que a mim me parece continuar a ser linguagem inesgotável.

O Centro de Arte Moderna e a sua grande capacidade de empreendimento já o ano passado deu aos Portugueses imagens desse movimento europeu, emancipando e cânones consagrados, em busca de uma nova estética, até de uma nova técnica.

[...] Admitamos-lhe [ao espectáculo *Skin Deep*] o mérito de criar reacções naquele público a quem se atira com um pano encharcado à cara... [...] talvez pela mensagem de negação que contém – um não muito veemente a tudo que é forma de vida e arte no nosso tempo. [...] o sentimento de protesto, tónica que modela as reacções da juventude de hoje (Manuela de Azevedo, *Diário de Notícias*, 27-02-1987).

Atentando a como “estes ventos” chegavam a um país que se abria ao mundo, nas palavras de Manuela de Azevedo é possível dar conta de uma série de mudanças nos costumes e nas atitudes que nestas propostas se faziam bem explícitas.

1987 | Março

Música

Seminário *O Teatro Musical e o Intérprete Hoje*, Constança Capdeville.

Em 1987 Constança Capdeville e o seu grupo Colecviva deram seguimento ao trabalho desenvolvido no ano anterior no primeiro Seminário O Teatro Musical e o Intérprete Hoje.

Teatro de Marionetas

[Teatro de Marionetas de Fugian](#), Zhangzhou.

Diferentes manifestações culturais do mundo continuaram a marcar a agenda do ACARTE, desta feita com um ciclo de marionetas chinesas, com sessões especiais para escolas e jardins de infância.

Exposição

[As Festas. Passeio pelo Calendário.](#)

Exposição temática para crianças, em colaboração com o Centro Artístico Infantil.

As Festas. Passeio Pelo Calendário, explicou a directora do ACARTE no programa então publicado

insere-se numa sequência de exposições temáticas para crianças que têm vindo a ser realizadas no Centro Artístico Infantil sob títulos diversos, tais como ESCREVER-COMUNICAR, CIDADE REAL/CIDADE IMAGINÁRIA, AS FLORES e O SOM E O SILÊNCIO. Todas estas exposições têm tido por principais objectivos desenvolver a capacidade criativa e a imaginação das crianças a quem são destinadas, fazer-lhes ver o “real” com outros olhos e fornecer-lhes conhecimentos susceptíveis de completar a sua educação e de aumentar a sua cultura. 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.

1987 | Abril e Maio

Teatro

Ciclo Hamlet.

Incluiu: Teatro: [Hamlet](#) (encenação: Carlos Avilez), [Exposição](#) (organização: CAM); [Colóquio](#); Ciclo de cinema: [Hamlet no Cinema](#); Música: [Recital de canto e alaúde – música do tempo de Shakespeare](#) e [recital de canto e virginal](#).

O Teatro encontrou no ACARTE a ocasião para superar algumas das suas lacunas históricas e de levar à cena os clássicos, neste caso a representação de Hamlet (em tradução de Sophia de Mello Breyner) que não era encenada em Portugal há mais de 50 anos. Madalena Perdigão explicou a pertinência da iniciativa:

Contrariamente ao que aconteceu em tantas iniciativas anteriores do ACARTE, não foi aqui a ideia do risco e a obrigatoriedade de correr perigos que nos atraíram. Pensámos, sim, que valia a pena congregiar esforços para trazer ao convívio do público uma obra prima da literatura mundial, partindo de algumas premissas seguras, tanto quanto a segurança é possível em coisas de arte: a tradução dum poeta como é Sophia de Mello Breyner; a dramaturgia dum especialista em HAMLET da categoria do falecido Prof. Fernando de Mello Moser; a encenação de Carlos Avilez, imbuída dos ensinamentos daquele Professor e estudante do poder criador deste homem de teatro, amadurecido por dez anos perpassados sobre o seu primitivo projecto de HAMLET.

A crítica aplaudiu entusiasticamente a proposta, reiterando o papel essencial do Serviço no panorama teatral português, muito embora as opiniões em relação à encenação de Carlos Avilez não tenham sido consensuais.

Integraram o elenco do espectáculo: Carlos Daniel, Filipe Ferrer, Paulo Filipe, António Marques, Anna Paula, Canto e Castro, Fernando Nascimento, Fernanda Neves, José Wallenstein, José Jorge Duarte, Sérgio Silva, António Montez, Afonso de Melo, André Maia, António Vasco, Carlos Freixo, João Coelho da Rocha e João Grosso.

1987 | Maio e Junho

Música

[Concertos à Hora do Almoço](#). 4.^a série.

Continuaram os Concertos à Hora do Almoço, agora na sua quarta série, incluir sempre a possibilidade de adquirir uma merenda no bar do CAM.

A imprensa saudou o efeito continuado da iniciativa e o papel do ACARTE:

A sala Polivalente do Centro de Arte Moderna da Gulbenkian mais uma vez acabou por se encher de público que aplaude jovens e consagrados interpretes à hora do almoço, que pode ser a merenda oferecida aos assistentes (esta paga-se; a música é totalmente grátis e, como é moda hoje dizer-se... gratificante!). O ACARTE vai acumulando os seus trunfos que se não limitam a uma acção puramente musical [...] O dar lugar aos novos valores não é o menor mérito das iniciativas do ACARTE nem do seu êxito” (José Blanc de Portugal, *Diário de Notícias*, 06-06-1987).

Ressalvando o lado “descontraído” da proposta, e situando-a num imaginado quadro cosmopolita, continuou:

E como nota da nossa cultura musical não profissionalizada, vi na assistência um literato da categoria de Virgílio Ferreira aplaudindo todo o concerto e, descontraído, merendando. Mas a minha indiscrição vai mais longe: uma das pianistas é a dedicatória do seu belo romance *Aparição* e sua afilhada.[...] Decididamente, vamos tendo uma vida musical de cultura bem diferente da de há bastas dezenas de anos. Não digo que voltamos à Europa: espero que voltemos à cultura do mundo de hoje, que se não limita à Europa; que voltemos a ser de universal cultura (José Blanc de Portugal, *Diário de Notícias*, 06-06-1987).

1987 | Junho

Música

[Festa Europeia da Música.](#)

Incluiu; Os Pauliteiros de Cércio; *As Músicas da Música*, pelo Grupo Colecviva.

Na imprensa pôde ler-se que “os espectáculos são ‘um desafio ao público para provocar uma reflexão sobre o que é música’, como refere a Gulbenkian em nota informativa. Por outro lado, pretendem criar a convivência entre aquilo que ‘as pessoas julgam ser tipos diferentes de música, boa música’” (*Diário de Notícias*, 16-06-1987).

Colóquio Arquitectura

[Arquitectura e Cidade – Propostas Recentes](#), (Coordenação Nuno Teotónio Pereira; Intervenções: Salette Tavares, José Manuel Fernandes, Victor Consiglieri, Paulo Varela Gomes, Nuno Portas e Alexandre Alves Costa).

Prosseguindo com a sua política de acolhimento, em Junho o ACARTE albergou o colóquio *Arquitectura e Cidade – Propostas Recentes*, resultado de uma proposta da Associação dos Arquitectos Portugueses. De ressaltar que há menos de 10 anos tinha tido lugar o programa SAAL – Serviço de Apoio Ambulatório Local, amplamente participado pelos arquitectos, entre eles Teotónio Pereira.

No texto de apresentação da iniciativa, Madalena Perdigão, sublinhando a atenção dada pelo Serviço ACARTE “às apetências – para não dizer carências – do meio cultural português”, reiterou aquilo a que se tem vindo a dar o nome de “curadoria da falta”, dando a ver que uma série de temas que “têm vindo a ser objecto de uma procura crescente”, procura essa não “acompanhada por uma oferta proporcional” (e que por isso encontrou ‘casa’ no ACARTE), apontando assim para uma série de mudanças estruturais na sociedade portuguesa, entre elas o crescimento urbano:

Atento, como pretende estar, às apetências - para não dizer carências - do meio cultural português, o Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte (ACARTE) da Fundação Calouste Gulbenkian acolheu com o maior interesse a proposta que lhe foi apresentada pela Associação dos Arquitectos Portugueses de organizar uma série de colóquios sobre temas de arquitectura e outros afins, como urbanismo, território e património edificado. O tratamento destes temas vem sendo objecto de uma procura crescente, que não tem sido acompanhada entre nós por uma oferta proporcional. (...) Possam estes colóquios contribuir para a reflexão e o debate críticos sobre assunto de tanta importância para a arquitectura, para o património e para a qualidade de vida dos portugueses.

1987 | Julho

Dança

[Dança no Anfiteatro ao Ar Livre.](#)

Inclui: *Linha da Frente*, *Memno*, *À Espera*, *Bolero*, *Não Olhes para Trás*, *Lusitânia* e *7 Situações à Volta da Mesa*, pela [Companhia de Dança de Lisboa](#); e *Seascape*, *There is a Time*, *Magnificat*, *Concerto Barrocco*, *Sylvia*, *Apollo* e *Napoli*, pela [Companhia Nacional de Bailado do Teatro de S. Carlos](#).

Em Julho de 1987, já sob a designação de *Dança no Anfiteatro ao Ar Livre*, nome que este ciclo de dança no início do Verão haveria de doravante tomar, foram apresentadas em paralelo, com evidentes preocupações pedagógicas e de reconhecimento, “duas companhias, duas estéticas”: a [Companhia de Dança de Lisboa](#), uma companhia independente fundada

pelo recém-regressado de Nova Iorque jovem Rui Horta, onde se praticava, entre outras técnicas, a dança jazz¹³⁶, e a Companhia Nacional de Bailado do Teatro de S. Carlos, dirigida por Armando Jorge.

A imprensa, descrevendo amplamente a calma dos jardins do complexo Gulbenkian, deu conta da iniciativa, permitindo entrever o pano de fundo das eleições legislativas (de que sairá vencedor Cavaco Silva) que então se vivia:

Depois da campanha eleitoral, barulhenta e enfadonha, durante quase um mês, com a vozearia ensurdecidora aos altifalantes, o bulício diminuiu como por encanto. Realizadas as eleições, voltou-se imediatamente à normalidade do dia-a-dia. [...] No anfiteatro ao ar livre da Fundação Gulbenkian estivemos no dia seguinte. Aí o panorama é outro, surpreendente e fascinante, no domínio da paisagem. As árvores, de copas apreciáveis, colocadas em planos diferentes, encontravam-se discretamente iluminadas por holofotes que mal se descortinavam, entre a vegetação, formando um quadro romântico admirável a servir de cenário de fundo. [...] Quando o silêncio se acentuava, em certos momentos da dança, uma sinfonia ecológica, o coaxar das rãs no lago do parque, suavizava ainda mais a noite, um misto de luz e cor, de som e de espantosas expressões corporais, de extrema beleza e criatividade (Santos Mota, *Primeiro de Janeiro*, 26/7/87).

Ciclo Amadeu de Souza Cardoso

[Colóquio do Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso.](#)

Incluiu: Colóquio (intervenções: Sílvia Chicó, Pierre Cabanne, Artur Nobre de Gusmão, João Pinharanda, Fernando Pernes, José Augusto França, Joaquim Matos Chaves, António Cardoso, Rui Mário Gonçalves, Eduardo Paz Barroso, Bernardo Pinto de Almeida, António Rodrigues,); Poesia e prosa de Álvaro de Campos (declamação: Mário Viegas); Música: Opus Ensemble, e Pierrot y Arlequin; Teatro: (encenação: Jorge Listopad; cenário: Nuno Carinhas; música: Carlos Zíngaro; coreografia: Wanda Ribeiro da Silva; interpretação: João Mota).

¹³⁶ A Companhia de Dança de Lisboa foi criada por proposta de José Manuel Oliveira e Rui Horta ao Ministério da Cultura em Abril de 1984, obtendo deferimento em Julho desse ano por despacho do então Ministro da Cultura António Coimbra Martins, fundamentada nos objectivos de divulgar a dança, criando assim pela sua atividade público e intérpretes de forma descentralizada in https://pt.wikipedia.org/wiki/Companhia_de_Dan%C3%A7a_de_Lisboa, consultado a 12-12-2015. Em 2007 foi despejada do Palácio do Marquês de Tancos, à Costa do Castelo, onde se encontrava sediada. Rui Horta

Rui Horta nasceu em Lisboa e começou a dançar aos 17 anos nos cursos do Ballet Gulbenkian, tendo posteriormente vivido vários anos em Nova Iorque, cidade onde completou a sua formação e desenvolveu o seu percurso de intérprete e professor. Em 1984 regressou a Lisboa para dirigir a Companhia de Dança de Lisboa. Deu também continuidade à sua atividade pedagógica, sendo um dos mais importantes impulsionadores de uma nova geração de bailarinos e coreógrafos portugueses. In http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_musica_bios_pt&sn=musica&orn=159, consultado a 12-12-2015.

A propósito da grande retrospectiva da obra de Amadeu de Souza Cardoso que terá lugar no CAM em 1987, o ACARTE organizou uma série de actividades paralelas. A iniciativa (no seu todo) teve ampla repercussão na imprensa, sendo ainda referida alguns meses mais tarde em análises onde a noção da Gulbenkian como *cenário de modernidade* se tornava explícita:

Num mesmo “palco” – a Gulbenkian – Portugal assistiu este ano a dois acontecimentos de relevo desigual, relacionados ambos com vanguardas estéticas de diferentes gerações. O primeiro, a pretexto das comemorações do centenário do nascimento de Amadeo Souza-Cardoso, foi a maior retrospectiva desde sempre realizada em torno de uma obra: 115 mil pessoas (um record de público) puderam ver, pela primeira vez, tudo o que com Amadeo se relacionava, da pintura à caricatura e ao desenho. Mais tarde, ainda na Gulbenkian, os Encontros ACARTE trouxeram da Europa outras vanguardas: teatro, dança, música e intersecções experimentais entre elas, atraíram o público e dividiram a crítica (*Expresso*, 26/12/87).

Nesta análise, onde a retrospectiva de Amadeu de Sousa Cardoso era colocada em paralelo com os Encontros ACARTE-Novo Teatro/Dança da Europa, era igualmente de ressaltar a noção de uma coexistência de “vanguardas estéticas de diferentes gerações”.

1987 | Agosto

Música

Jazz em Agosto 87.

Incluiu: Concertos: Art Ensemble of Chicago; World Saxophone Quartet; Mário Laginha Decateto; Trio Shish e Carlos Zingaro; Jan Garbarek Quartet; Workshops: Big Band (dir.: Zé Eduardo), Jan Garbarek Quartet; e um Seminário.

Madalena Perdigão aproveitou, no programa do Jazz em Agosto 1987, que também nesse ano contou com vários workshops, para traçar um panorama das edições anteriores. Num longo texto sobre os limites, as potencialidades e a antiguidade da improvisação (que tão discutida e contestada foi seis meses antes, a propósito do ciclo Nova Música Improvisada), escreveu:

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.

Um jovem artista plástico, José Eduardo Rocha, assinou o cartaz, o desdobrável, os bilhetes e o programa de Jazz em Agosto 87, e Alberto Lopes foi o autor da concepção cenográfica a utilizar no belo quadro natural do Anfiteatro de Ar Livre onde se realizaram os concertos.

No arquivo do ACARTE não foi possível encontrar crítica relevante a respeito desta edição.

1987 | Setembro

Encontros ACARTE 87

Incluiu: *[Il ladro di anime](#)*, de Giorgio Barberio Corsetti; *[Montedemo](#)*, de O Bando; *[Les Louves et Pandora](#)*, por Jean Claude Gallota; *[Teatro de Enormidades Apenas Críveis à Luz Eléctrica](#)*, por Ricardo Pais/Área Urbana de Viseu; *[Accions](#)*, dos La Fura dels Baus; *[Need to know](#)*, pela Needcompany; *[What the body does not remember](#)*, de Wim Vandekeybus; *[Il Cortile](#)*, de Sosta Palmizi; *[Allegro, Vivace, mais pas trop](#)*, de Adriana Borriello; *[No Fixed Abode](#)*, de Pauline Daniels; *[Der Vampyr](#)*, pela Nuremberg Pocket Opera; e *[In Concert](#)*, pelos Bow Gamelan. [Conferências](#); [Mesas-redondas](#); e [Música](#).

O ano de 1987 marcou o início dos ENCONTROS ACARTE – Novo Teatro/Dança da Europa, iniciativa que constituiu, sem sombra de dúvida, um dos maiores empreendimentos do Serviço ACARTE. Tão grande que hoje em dia, quando se pensa em ACARTE, pensa-se muitas vezes nos ENCONTROS ACARTE: a confusão é frequente¹³⁷, o que não será, porventura, de estranhar uma vez que este festival anual perdurou até 2001, passando por várias direcções e experimentando mesmo formatos distintos. O fulgurante impacto dos Encontros ACARTE e a sua importância futura justificam uma análise separada, em caixa de destaque, como adiante se propõe.

¹³⁷ Num tratamento futuro dos testemunhos orais recolhidos seria interessante analisar esta recorrente confusão, um pouco ao estilo de análises feitas por Alessandro Portelli em *A Morte de Luigi Trastulli e Outros Ensaio*, edições Unipop, Lisboa, 2013.

No entanto, é importante no âmbito desta sistematização referir que também esta iniciativa resultou das cartas enviadas por Madalena Perdigão em 1985 (que encontraram na recém-criada rede europeia de teatro IETM um interlocutor privilegiado) e sublinhar o seu imenso alcance mediático, em Portugal e não só. De facto, os ecos dos Encontros ACARTE – Novo Teatro Dança da Europa reverberaram na imprensa por longos meses, ao que não foi alheio o clima de euforia europeia que então se vivia, um ano após a entrada de Portugal na CEE.

À semelhança do ciclo de Performance/Teatro/Música organizado pelo ACARTE no âmbito da Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea, em 1985, esta iniciativa que teve como ponto focal uma série de espectáculos de Novo Teatro/Dança da Europa apresentados num período intensivo de 10 dias, ao modo de um festival, espalhou-se pela totalidade do complexo Gulbenkian, entre o Grande Auditório, a Sala Polivalente e o Anfiteatro ao Ar Livre, abarcando espectáculos, conferências, mesas-redondas e concertos ao final da noite.

A iniciativa, que contou com o apoio de Carlos Wallenstein, do Serviço de Belas Artes, foi organizada por Madalena Perdigão (ACARTE), Georges Brugmans (Springdance, Utrecht) e Roberto Cimetta (Inteatro, Polveriggi). Teve o alto patrocínio de Carlo Ripa di Meana¹³⁸, Comissário das Comunidades; e apoios da Secretaria de Estado da Cultura; da Direcção-Geral dos Assuntos Culturais do Ministério dos Negócios Estrangeiros; da Câmara de Lisboa; e de uma série de embaixadas e representações culturais europeias.

Madalena Perdigão, para quem a iniciativa se prendia inequivocamente com o projecto Europeu, no âmbito do qual era do maior interesse para Portugal fazer conhecer a sua cultura e conhecer a dos demais países parceiros, explicou os objectivos dos Encontros desta forma: “Que não escolheram o caminho seguro das estruturas tradicionais, mas sim um circuito inovador, com características de experimentalismo e apostando no futuro. Disciplina fundamental, o Teatro, arte entre todas a mais ligada ao berço da Europa, irremediavelmente entrelaçada com a Dança, sua irmã.”

A respeito dos espectáculos apresentados na iniciativa ver a caixa Encontros ACARTE 87, inserida no final da narração da actividade deste ano, que repete a comunicação

¹³⁸ Carlo Ripa di Meana é um político e ambientalista italiano. Foi, entre outros, Presidente da Bienal de Veneza entre 1974 e 1979 onde organiza a que ficou conhecida como a *Bienal do Dissenso*, centrada sobre as várias formas de dissenso cultural soviético.

apresentada no encontro *Ainda Festivais?* no Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica 2025¹³⁹.

1987 | Setembro e Outubro

Música

[Bandas de Música no Anfiteatro.](#)

Incluiu: Sociedade Recreativa e Musical 12 de Abril; Sociedade Filarmónica 1.º de Dezembro; Banda de Música de Trofa; Banda de Música da Força Aérea.

Lado a lado com a apresentação do que de mais vanguardista se fazia na Europa continuava a apresentação das portuguesas Bandas de Música no Anfiteatro.

1987 | Outubro

Música

[Dia Mundial da Música.](#)

Incluiu: Grupo Metais de Lisboa.

Teatro

Teatro: [Charcuterie Fine](#) (dramaturgia: François Tilly; encenação: Jean Pierre Teillade); Exposição de fotografia: [Limites](#) (Carlos Medeiros); Vídeo: [Bastidor](#) (João Mário Grilo); Conferências: [A Escrita e a Encenação nas peças de Tilly](#) (por François-Louis Tilly e Jean Pierre Teillade); [Escrever para o Teatro Hoje](#) (por François-Louis Tilly).

O Serviço ACARTE produziu o espectáculo *Charcuterie Fine*, de François Tilly, encenado por Jean Pierre Teillade (que entre 1976 e 1978 esteve ligado à Comuna-Teatro de

¹³⁹ Ana Bigotte Vieira. 2015-c. “Ideias de Teatro para Ideias de Europa.” In *Ainda Festivais?* FITEI 2015, teatro Rivoli, Porto.

Pesquisa). A crítica, ressaltando a importância deste tipo de experimentação, deu conta de um exercício experimental mal sucedido:

Desde a sua criação, vem o ACARTE desempenhando um importante papel na dinamização da actividade teatral portuguesa, tendo produzido alguns dos mais significativos espectáculos das ultimas temporadas. Apostando, correctamente, em montagens de características experimentais, embora não radicais, o ACARTE permitiu o aparecimento de objectos teatrais que seriam pouco viáveis no quadro do trabalho da generalidade das nossas companhias estáveis. Naturalmente que uma orientação deste tipo comporta uma parte de risco e nem sempre os espectáculos correspondem integralmente às expectativas. Será o caso de *Charcuterie Fine*, de François-Louise Tilly (José Valentim Lemos, *Diário de Notícias*, 25/10/87).

Literatura

[Encontro com Murilo Mendes.](#)

No âmbito da Exposição 'O Olhar do Poeta', o ACARTE organizou um encontro com o poeta brasileiro Murilo Mendes que contou com a participação de Sophia de Mello Breyner e Luís Miguel Cintra.

1987 | Novembro

Dança

[Aspectos da Dança Contemporânea.](#)

Incluiu: *De Saco y Corbata*; *La Espera*; *La Puñalada*; *Noches de Garufa*, pelo [Nucleodanza](#); *Simlacrums Reels*; *Walk In*, pela [Stephen Petronio Company](#); *Grain*, por [Eiko and Koma](#); e *Grace and Glitter*, [Extemporary Dance-Theatre](#); [Workshops](#) (com Stephen Petronio e Eiko e Koma); Cinema: [Tangos](#) (Fernando Solanas); [Conferência-demonstração](#) (por Stephen Petronio).

Se em Novembro de 1986, o ACARTE tinha organizado uma Mostra de Dança Holandesa, em 1987 a iniciativa chamou-se 'Aspectos da Dança Contemporânea', estendendo-se a outros continentes que não o Europeu, e continuando a contar com workshops destinados a bailarinos (desta feita com Stephen Petronio e Eiko e Koma). No programa da iniciativa, onde Madalena Perdigão dava conta do “despoletar de um interesse latente por novas formas de dança na sociedade portuguesa”, podia ler-se:

Após uma certa predominância da Dança Europeia Contemporânea, decidiu o ACARTE abrir o leque das suas manifestações neste domínio, abrangendo também Artistas e Companhias de outros Continentes. Por coincidência ou talvez não, o despoletar de um interesse latente por novas formas da dança acompanhou o aparecimento do ACARTE na cena artística portuguesa. Correspondendo a esse interesse, o ACARTE tem apresentado em Portugal vários grupos e companhias de dança escolhidos, designadamente, entre aqueles que se dedicam ao experimentalismo e à inovação. Esta política conduziu a uma predominância inicial de grupos europeus, onde se pensou poder encontrar mais vitalidade e maior diversidade, um pouco esgotada como se afigurava estar a capacidade criativa da modern dance de raiz americana. Seria contudo errado, por empobrecedor, querer cingir à Europa a acção do Serviço neste domínio, até porque o ACARTE desde sempre afirmou a sua vocação para uma abertura cultural extra-europeia.

E a respeito da pertinência estética da iniciativa escreveu:

Novas formas de comunicação com o público, desafio dos padrões estéticos tradicionais, um sentimento de libertação relativamente a modelos opressivos constituem as características comuns dessas Companhias, cuja apresentação entre nós contribuirá certamente para um alargamento dos horizontes estéticos dos espectadores e para uma maior fruição da dança.

Em linha com as recentes polémicas em torno dos ENCONTROS ACARTE, sentia-se, na crítica especializada, alguma inquietação face à predominância da Dança em relação ao Teatro na programação do Serviço: Só farei votos, porém, para que após os nossos 47 anos de censura e 12 de liberdade de expressão, o teatro não inverta o sentido do aforismo popular, porque, aqui, não é o silêncio que é de ouro mas a palavra. Dizia Curvo Semedo, rival do grande Bocage, que ‘a fala foi dada ao homem, rei de todos os animais’ (*Diário de Notícias*, 29-11-1987).

1987 | Novembro

Colóquio

Literatura Popular Portuguesa e Teoria da Literatura Oral, Tradicional e Popular.

Incluiu: Colóquio (organização: M. Viegas Guerreiro; participação: Joaquim Magalhães, Maria Aliete Galhoz, Luís Filipe Lindley Cintra, Manuel da Costa Fontes, Flor Salazar, Jesus António Cid, Pe. Mourinho, José Joaquim Dias Marques, Ana Valenciano, Doralice F. Xavier Alcoforado, J. Almeida Pavão, A. Machado Guerreiro, Claude Brémont, Ana Cristina M. Lopes, Ana Paula Guimarães, Neuma Fachine Borges, Arnaldo Saraiva, Edilene Matos, José Oliveira Barata, Hamilton Costa, Teresa Rita Lopes, Veronika Görög-Karady e J. David Pinto Correia); Música: Romances Populares (Vitorino, Janita Salomé e Pedro Caldeira Cabral).

Numa época em que a sociedade portuguesa se estava a urbanizar aceleradamente, o ACARTE, a convite de Madalena Perdigão, acolheu nas suas instalações um colóquio sobre Literatura Popular Portuguesa e Teoria da Literatura Oral/Tradicional/Popular.

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).

1987 | Dezembro

Colóquio/ Fotografia

Fotografia como Arte/Fotografia como Suporte.

Interv.: Pedro Támen, Pedro Miguel Frade, Carlos Pontes Leça, José Afonso Furtado, Bernardo Frey Pinto de Almeida, Gérard Castello-Lopes, Fernando de Azevedo, Manuel José Nascimento Magalhães, António Sena Silva, Ricardo Cruz Filipe, Christine Buci-Glucksmann.

Continuando a reflexão sobre a fotografia iniciada no ACARTE uns anos antes, em Dezembro teve lugar o colóquio Fotografia como Arte, Fotografia como Suporte, em colaboração com o Centro de Arte Moderna e com o Serviço de Belas Artes.

Teatro

Nadir, Théâtre Impopulaire, (encenação: Alain Populaire).

Esta nova proposta resumia bem alguns dos desafios estéticos que o novo teatro europeu enfrentava. No programa do espectáculo, num texto intitulado Teatro-Dança: A Zona de Ambiguidade, podia ler-se:

Se tivéssemos de traçar um limite (artificial como todos os limites) entre o teatro tradicional e o teatro de ruptura, este encontrar-se-ia certamente na recusa do segundo em aceitar qualquer dependência relativamente à literatura. O teatro de ruptura deixou de dar primazia ao texto. Exprime-se de uma forma autónoma, através de meios próprios que se concentram em redor do jogo do intérprete e da estrutura dramática. Desta forma, dotados de talento idêntico, um Botho Strauss inscreve-se na linha tradicional, enquanto que grupos como a Akadémia Rukhu ou o Sankai Juku operam em ruptura. Na dança existe uma clivagem comparável; consiste na introdução do jogo dramático na coreografia. Deste modo, a dança já não acaba no rosto, mas engloba-o; já não se contenta em mover os corpos, ela dá vida aos bailarinos. Numa disciplina outrora orientada totalmente para a exteriorização, a interioridade tende a ocupar um lugar preponderante. Como consequência, constata-se uma diminuição importante no papel ocupado pela música, até mesmo a sua desapareição. A dança também não é a ilustração de uma outra arte. Era inevitável que, nestas condições, a dança, o teatro e mesmo as artes plásticas se agrupassem numa zona ambígua, que

representa o que se faz hoje de mais inovador e prometedor no plano internacional Pina BAUSH, Ko MOROBUSCHI, Bob WILSON, Tadeusz KANTOR - para citar apenas os precursores - são casos representativos deste fenómeno da interdisciplinaridade. Esta representa uma evolução a longo prazo e a ter profundas consequências (muito mais que uma tendência passageira nas artes performativas), que jamais deixará de se desenvolver.”

Música

Nova Música Improvisada II.

Incluiu: Concertos: Carlos Zíngaro e Telectu; British Summertime Ends (Clive Bell, Sylvia Hallett e Stuart Jones); Cooper/Beresford/Eastley; Melody Four (Tony Coe, Lol Coxhill e Steve Beresford); Anyhting Can Happen (Bell, Hallett, Jones, Cooper/Beresford/Eastley, Coe and Coxhill); Melody Four; Cooper/Beresford/Eastley; British Summertime Ends; Roger Turner (Solo de percussão); Julie Tippet/Phil Minton; Keith Tippet (Solo de piano); Maggie Nicols (Solo vocal); Combinações Informais (Roger Turner, Julie Tippet, Phil Minton, Keith Tippet); Workshops.

O ACARTE continuou, em 1987, o trabalho junto de áreas da música não abrangidas pela acção do Serviço de Música da FCG. Em entrevista a respeito desta iniciativa, Carlos Zíngaro sustentou que

ao mesmo tempo assistimos ao retorno dos valores patéticos que sempre combatemos, como o nacional-cançonetismo [...] Acho que é altura de dizer que é possível demonstrar a existência de outras formas musicais. Afinal de contas, é a contemporaneidade que está a ser esmagada (Carlos Zíngaro, *Diário de Lisboa*, 11/12/87).

Rui Eduardo Paes escreveu então que

o cenário das músicas alternativas em Portugal é quase um deserto, constatando-se, como o faz Carlos ‘Zíngaro’, que há apenas algumas pessoas a fazerem “coisas interessantes” – poucas mas boas. E que estão a aparecer novos músicos: “Tudo o que chocalhe o marasmo luso é importante, mesmo que os projectos ainda estejam mal digeridos” (Rui Eduardo Paes, *Diário de Lisboa*, 11/12/87).

Cinema de Animação

Tim-Tim, Astérix e os Estrumpfes no ACARTE.

Perto do Natal e em época de férias, o ACARTE levava a cabo actividades para crianças, este ano com a passagem de filmes de animação das conhecidas personagens francófonas Tintim, Astérix e os Estrumpfes.

Colóquio/ Multimédia

Ciclo [Arte e Tecnologia \(organização: A. M. Nunes dos Santos\).](#)

[Incluiu: Colóquio; Música: Música Espacial; Júpiter; Exposições: Triluz Hologramas; Frontiers of Chaos; Desenhos; Visitas Guiadas; Demonstração: Interacção entre um computador e a arte; Espectáculo audiovisual: Lisboa, Spiritus Loci; Teatro: *O Lagarto de Ámbar* \(Direcção: Alberto Lopes; Textos: Maria Estela Guedes; Cenários: Xana\)](#)

O ano terminou com um ciclo sobre Arte e Tecnologia. No programa da iniciativa podia ler-se que “pela primeira vez em Portugal vai estabelecer-se um intercâmbio, a nível de estudo aprofundado, entre duas actividades intelectuais aparentemente sem ligação”.

ENCONTROS ACARTE 87

Bastaria o interesse pela cultura portuguesa que o nosso ingresso na Europa das Comunidades despertou nos restantes países para se poder considerar esse ingresso como um factor positivo. Interesse a que temos de corresponder desdobrando o tapete e ostentando os nossos produtos, quer em Portugal quer no estrangeiro, e talvez de preferência adentro a portas, para que esses produtos sejam vistos no seu enquadramento próprio, histórico, geográfico e social. Corresponderemos também a esse interesse retribuindo-o o com sentimento igual relativamente às culturas dos outros países da Comunidade. E estas são a história, a justificação, a perspectiva dos Encontros ACARTE 87. Que não escolheram o caminho seguro das estruturas tradicionais, mas sim um circuito inovador, com características de experimentalismo e apostando no futuro. Disciplina fundamental o Teatro, arte entre todas a mais ligada ao berço da Europa, irremediavelmente entrelaçada com a Dança, sua irmã. (...) Assim, a reacção positiva ou negativa que os Encontros provocarem no meio artístico português constituirá um indício, embora mínimo, do que vai ser o nosso encaminhamento cultural. Sejam então optimistas, como o é o nosso deputado ao Parlamento Europeu, Francisco Lucas Pires, ao pretender fazer de Lisboa, que é o maior expoente citadino da Europa do Mar, uma das capitais da cultura europeia. Porque não tentar?

Maria Madalena de Azeredo Perdigão, Programa dos Encontros ACARTE 1987

IDEIAS DE EUROPA PARA IDEIAS DE TEATRO

1.

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 aqui em questão? A que ‘comunidades imaginadas’ se destinam, quem é o seu sujeito ideal?

Este conjunto de questões apareceu no decurso da investigação nos arquivos do ACARTE, mais especificamente quando ao consultar os *dossiers* de imprensa dos Encontros ACARTE – Novo Teatro/Dança da Europa 87 se acompanhou um debate longo em torno do que seria o teatro-dança, debate este em que são citadas uma série de referências estéticas fundamentais.

Como se estes Encontros com a projecção mediática que os rodeou, tivessem, por um lado, apresentado em Portugal o experimental *antes* do já estabelecido: o “Teatro/Dança da Europa” antes do “Teatro da Europa”; e, por outro, remetendo para influências e figuras fundadoras, deixassem no ar a questão: “Pina Bausch, Bob Wilson, Tadeusz Kantor, [Q]uando poderemos vê-los em primeira mão?” (Carlos Porto, *Diário de Lisboa*, 25-09-87).

Foi este debate, portanto, esta aparente *décalage* na recepção em Portugal de duas ou mesmo três gerações de teatro europeu que chamou a atenção para aquilo a que se chamou “ideias de teatro para ideias de Europa”. Pois não apenas o teatro Europeu do Pós II Guerra Mundial seria necessariamente diferente do teatro do Pós Maio de 68 e do Teatro/Dança dos Anos 80, mas também o território por eles imaginado seria naturalmente diferente, o que acarretaria, obviamente, alterações aos modos de produção e, consequentemente à estética dos espetáculos.

Trata-se, é claro, de com isto traçar grandes linhas e a estabelecer uma narrativa assente em generalizações, narrativa essa que terá sempre de ser complementada pelo estudo dos casos particulares, sendo cada caso um caso, mudando as estéticas dos encenadores e as políticas culturais ao longo do tempo e consoante os períodos históricos e havendo encenadores que os atravessaram a todos... no entanto, partilha-se com Christopher McCullough em *Theatre and Europe* (McCullough 1995) a opinião de que vale a pena, ao abordar a relação entre Teatro e Europa, interrogar os modos de imaginação do território que ao longo do tempo vão estando em acção: imaginação da nação, do continente (e de que continente, dado o contexto ser o da Guerra Fria) e do globo. McCullough faz pensar nas formas como a cultura é feita e como elas se relacionam com o sentimento de pertença a um todo europeu - sendo influenciadas por elas, influenciando-as, ajudando a construir esse sentimento de pertença.

Chama-se igualmente a atenção para o facto das principais fontes sobre a suposta *décalage* que as palavras de Carlos Porto fazem notar serem o arquivo de imprensa do ACARTE (e dentro dele, dos Encontros ACARTE 87, em particular) e os testemunhos orais recolhidos. Ou seja, é através destas fontes que esta *décalage* me chega, é por eles que ela é lida, o que não quer dizer que não possa ter havido uma série de iniciativas pontuais (ou mesmo regulares) onde este tipo de *décalages* terão sido temporariamente colmatadas, dizendo antes, em contrapartida, que o que não terá havido é uma iniciativa tão sistemática e bem divulgada como a dos Encontros ACARTE, capaz de se inscrever do mesmo modo.

2.

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; 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 país.¹⁴⁰ «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”.»¹⁴¹.

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 de 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... Quando digo ‘nós’ quero dizer, esse foi o tempo, o início dos Anos 80, em que uma série de pequenos festivais de teatro avantgarde 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.

(...) Umhas 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.

¹⁴⁰ *Diário de Notícias*, 6/9/87.

¹⁴¹ *O Século*, 10/09/87.

(...) 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, uma plataforma de jovens festivais... Algo que acabou por resultar no Informal European Theatre Meeting [IETM] mas que começou com doze ou quinze organizações mais pequenas: O Springdance, que estava mesmo no início, [o inteatro] de Polveriggi foi um dos primeiros, o Mickery theatre (...) começou mais ou menos como uma espécie de guerrilha de jovens festivais com vontade de dizer: hei, nós também existimos. Nós estamos a fazer uma coisa que é nova, por isso vamos juntar-nos e partilhar informação¹⁴².

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 Kaaithatre de Bruxelas e, muito importante, Ritsaert Ten Cate, do Mickery Theater de Amsterdão, 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 (Pearson 2011) e Christopher McCullough (McCullough 1994), terá sido pelo Mickery, um espaço fundado numa quinta em Loenersloot nos arredores de Amsterdão 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 mesmo a apontar-se ao Mickery a criação de uma das primeiras *black boxes* da Europa. Acolhendo regularmente artistas da vanguarda Norte Americana, Inglesa e internacional como o Performance Group (encenado por Richard Schechner/ Elizabeth LeCompte), o Woster Group (de Elizabeth LeCompte), Stuart Sherman, Mabou Mines (encenado por Lee Breuer, JoAnne Akalaitis), o Squat Theatre, o Elephant Theatre (encenado por Peter Halaz, Hungria), Needcompany (encenado por Jan Lawers), Ping Chong / Fiji company Company, Jan Fabre, entre outros... encontrando-se em estreita ligação com Ellen Stuart do La Mama Theatre de Nova Iorque, Ritsaert Ten Cate, figura compreensível à luz do internacionalismo da cidade de Amsterdão nos Anos 60, vanguardista e internacionalista convicto, adepto de um internacionalismo mais centrado na relação entre os indivíduos do que entre nações, será um dos fundadores do IETM, uma rede europeia de estruturas muitas das vezes inspiradas directa ou indirectamente pelo tipo de funcionamento do Mickery, como afirmou George Brugmans na mesma entrevista.

¹⁴² Entrevista a George Brugmans, Amesterdão, 3 de Junho de 2011, tradução minha.

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’”¹⁴³. Assim, 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’ os seus habitantes (*Erasmus, Interrail, Cartão Jovem, Leonardo da Vinci, Jeux Sans Frontières, Festival Eurovisão da Canção*). Os Encontros ACARTE com a sua direcção tripartida, o seu financiamento supra nacional, a sua aposta nas colaborações e co-produções internacionais e o seu tipo de propostas estéticas e de público cosmopolita, relevam já de um entendimento da Europa pós Acto Único, em que a construção cultural entra finalmente na agenda de Bruxelas.

3.

Para um melhor entendimento do que a expressão ‘Ideias de Teatro para Ideias de Europa’ possa sugerir, revise-se então em traços largos alguns dos lugares e as formas de produção do teatro na Europa desde a reconstrução do Pós II Guerra Mundial e, dentro delas, o lugar que os festivais como lugar efectivo e simbólico de encontro ocupam nessa reconstrução.

Como Nicolas Ridout, Joe Keleher (Ridout, Keleher 2006) mas também Maria Delgado e Dan Rabellato (Delgado, Rabellato 2010) fazem notar, animada pela crença modernista no valor “inestimável da cultura como meio para as comunidades se reverem e reimaginarem, 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

¹⁴³ Conforme está escrito no site oficial da União Europeia.

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 do Oeste.

Estes são também os anos da 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 essas 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 farão abanar 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 de revitalização do teatros nacional lançado por André Malraux em 1959 e, posteriormente, com a criação dos *Centre Dramatiques Nationaux* que tal empresa será levada a cabo.

Assim se a uma ideia de Europa constituída por nações parceiras equivale, em traços largos, uma ideia de grandes encenadores e teatros bem ancorados no seu território, a uma ideia de Europa constituída por pessoas que se relacionam entre si de acordo com afinidades pessoais e estéticas (ideia esta que se reproduz no pós Maio 68) correspondem uma série de experiências marginais (ou '*fringe*', de que o teatro Mickery é um expoente); experiências marginais essas 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 da 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, e como bem aponta Carlos Porto, o seu tipo de programação não corresponde, de facto, ao de Avignon ou de Edimburgo, antes a uma outra ideia de teatro para uma outra ideia de Europa o que em Portugal, devido aos 48 de ditadura que afastam o país dos desenvolvimentos europeus do 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 até hoje, coisa que se reflecte nos modos de imaginar e de fazer tanto as produções como os seus destinatários. O que as palavras de Carlos Porto fazem entender é que estas não são questões pacíficas nem passíveis de ser separadas dos seus contextos.

Estas são, evidentemente, linhas de análise feitas a traços largos, cuja operacionalidade será sempre provisória, carecendo de ser cruzadas com outras questões como seja uma análise dos modos de relação entre o IETM com outras redes de artes performativas ou modelos de práticas performativas (*Théâtres d'Europe*, circuito dos teatros estáveis, percurso dos grandes encenadores europeus do Pós II Guerra Mundial), e destas redes com um modelo de Europa cívica e cultural. Necessário será igualmente entender todas estas estruturas como não estanques mas comunicantes, permeáveis e sujeitas a hibridações várias, de acordo com os seus contextos.

1988

Resumo

Em apenas quatro anos, o salto de produção própria, de capacidade de programação e de reconhecimento público na imprensa da acção do ACARTE foi imenso. No ano de 1988, não só o ACARTE e as suas actividades mais regulares pareciam estar bem implementadas, como o Serviço parecia ser visto como ‘fazendo parte’: na imprensa sucediam-se as avaliações e iniciativas com apenas um ano – como foi o caso dos ENCONTROS ACARTE – afiguravam-se bem enraizadas, constituindo como que um prólogo da actividade cultural Lisboaeta.

Mas 1988 foi também um ano sem precedentes na história da dança em Portugal, sobretudo em Lisboa, com iniciativas sucessivas, tanto em organização do ACARTE, que propôs uma série de ciclos temáticos, o mais das vezes por nacionalidade (ex. dança contemporânea Brasileira, Alemã...), como em termos de apresentações de novos grupos e coreógrafos que entretanto começavam a emergir, caso da Companhia de Dança de Lisboa, de Rui Horta, mas sobretudo de agrupamentos como o Dança Grupo¹⁴⁴ ou jovens coreógrafos como Margarida Bettencourt ou Vera Mantero. Para José Sasportes, responsável pela organização do colóquio produzido pelo ACARTE, *Perspectivas da Dança em Finais do Século XX*, foi este o momento em que, até então, “a dança atravessa[va] o período mais próspero da sua história, [mesmo que] ainda com tanto para caminhar”. O que é a vários títulos surpreendente, se se tiver em conta como apenas dois anos antes, em 1986, nos programas do ACARTE se dava conta da fragilidade da área.

E se este ano a actividade do Serviço se continuou a assumir como tendo ímpetus formativos (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 foram, a esse respeito, emblemáticos), poder-se-ia igualmente dizer que em 1988 o Serviço pareceu concentrar mais esforços (e orçamentos) a acolher produções próprias, algumas com equipas grandes – tanto nacionais como internacionais ou em co-produção, no caso de alguns espectáculos dos ENCONTROS ACARTE que tiveram neste festival a sua estreia mundial.

¹⁴⁴ Ver a este respeito *Dançaram em Lisboa 1900/1994*, Maria de Assis; José Sasportes; Maria Helena Coelho (ed.), Ed. Lisboa 94 Capital Europeia.

Continuando muito embora a sua política de apresentação regular de propostas vindas já de trás, e lançando mesmo novas iniciativas, como os acorridos Jornais Falados de Actualidade Literária, em organização do PEN-CLUBE, o ritmo de actividades em 1988 pareceu adensar-se exponencialmente, sobretudo tendo em conta que durante as apresentações regulares havia uma série de espectáculos e produções em ensaio (seria necessário ter acesso aos mapas de ensaios e aos períodos de produção, com distribuição por sala, para se ter uma dimensão mais exacta).

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, termo bastante contestado (ver caixa EA87).

O ano começou com o encerramento do ciclo Arte e Tecnologia, numa das frequentes apostas artísticas que depois se revelaram polémicas aquando da apresentação pública, como foi o caso da peça “O Lagarto de Âmbar”.

Se iniciativas já com formato e público próprios se mantiveram bem sucedidas, o ACARTE continuou a entrar por áreas ainda pouco exploradas e tidas como necessitando do apoio de reconhecimento que as apresentações públicas no âmbito da sua acção podia trazer. Foi o caso das músicas do mundo que não se resumiam a clichés comerciais, explorados via Nova Iorque ou Paris, como foi neste mesmo ano o caso de Mory Kanté, com o sucesso de vendas “Ye ke ye ke”. Foi dessa forma, e no seguimento de experiências como a apresentação de Maria Rodriguez no ciclo Viva Venezuela!, que o ACARTE começou a programar anualmente o ciclo Vozes do Mundo, que acolheu uma série de nomes fundamentais como Nusrath Fateh Ali Khan (Paquistão), Ali Farka Touré e Jali Musa Jawara (Mali) e ou Light Blues (Grã-Bretanha).

Mas, ainda em 1988, o cinema de animação viu a sua actividade consolidada pela criação de um atelier regular com orientação de José Pedro Carvalheiro e Luís Correia, a partir de onde se foram propostos uma série de cursos¹⁴⁵, dando uso ao equipamento comprado por ocasião do primeiro curso, e à já larga experiência acumulada pelos seus participantes; e foi lançada a edição ACARTE relativa à Quinzena de Artes e Letras dos

¹⁴⁵ Infelizmente não se consultaram os arquivos do CITEN, pelo que não é possível ter informação detalhada sobre estas iniciativas.

PALOPS, de 1985. Mas 1988 foi também um ano em que, se por um lado os Bonecos de Santo Aleixo regressaram ao ACARTE sendo entendidos como património português a preservar, por outro, se discutiram os caminhos recentes do teatro europeu, tendo a Holanda do Mickery Theatre e do Saffy Thetre nos Anos 1960 e 1970 como exemplo – e vendo as suas repercussões na cena teatral dos Anos 1980, assumindo a Holanda e a sua política cultural de apoio público e descentralização como um exemplo a seguir.

Com mais incidência ainda, sucederam-se as discussões sobre a história e os caminhos recentes da dança, 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.

Os Concertos à Hora do Almoço revelaram o efeito continuado de iniciativas como os Cursos O Teatro Musical e o Intérprete Hoje, de Constança Capdeville, que divulgavam novos agrupamentos e o trabalho de novos intérpretes, sempre fruído no habitual ambiente informal e descontraído que era seu apanágio. Continuaram também iniciativas como a apresentação de Bandas no Anfiteatro ao Ar Livre e actividades pontuais, como o acolhimento do II Curso de Finalistas em Moda do IADE, 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.

1988 | Janeiro

Multimédia

[*O Lagarto de Âmbar*](#), (direcção: Alberto Lopes; dramaturgia e textos: Maria Estela Guedes).

No seguimento do ciclo Arte e Tecnologia foi apresentado no ACARTE o espectáculo *O Lagarto de Âmbar*, com texto de Maria Estela Guedes e encenação de Alberto Lopes. A crítica, sem pôr nunca em causa os objectivos de experimentação artística que constituíam a razão de ser do Serviço ACARTE, foi menos generosa com os resultados da proposta, que se assumiu no programa como uma “*extravaganza tecnológica*”. Veja-se Carlos Porto:

“Sabemos que espectáculos como este são inevitáveis em períodos de mutações tecnológicas como o que vivemos. Pergunta-se, no entanto, será obrigatório a tecnologia matar a imaginação?” (*Diário de Lisboa*, 21-1-1988).

Literatura

[Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.](#)

Lançamento do livro onde estavam reunidas as actas do encontro de 1985. Das iniciativas do ACARTE resultou muitas vezes a edição em livro, lançada, por vezes, anos depois.

Cinema de Animação

[Curso de Iniciação ao Cinema de Animação.](#)

Agora sob a direcção de José Pedro Carvalheiro e Luís Correia, continuaram os Cursos de Iniciação ao Cinema de Animação.

Música do Mundo

[Vozes do Mundo.](#)

Incluiu: [The Light Blues](#) (GB); [Nusrath Fateh Ali Khan](#) (Paquistão); e [Ali Farka Touré e Jali Musa Jawara](#) (Mali).

Numa altura em que o conceito, as produções e as contrafacções de *World Music* ainda não tinham inundado o mercado português criando nichos geográficos e sonoros (ou que ainda andavam sobretudo pelos circuitos militantes e por via de lutas independentistas e de construção nacional, veja-se a difusão mundial dos discos da companhia francesa *Chants du Monde* ou a atenção que a revista *Mundo da Canção* dava aos sons do mundo), o ACARTE surgiu como um espaço onde se podiam ouvir sonoridades longínquas. No habitual texto de Madalena Perdigão inserido no programa do ciclo podia ler-se o seguinte:

[Vozes do Mundo] é um título que aponta um caminho: o da abertura ao mundo, que demasiadas vezes somos tentados a circunscrever a Europa, ou a Portugal, quando não à nossa aldeia ... O ACARTE tem procurado manter-se fiel a sua vocação internacionalista.

E seguia-se uma retrospectiva do que até à data havia sido já o pendor extra-europeu/norte-americano do Serviço, situando a proposta no seguimento de iniciativas como as Jornadas de Letras e Artes dos Países Africanos de Língua Portuguesa, a apresentação dos espectáculos de dança africana de Elsa Wolliaston, dos espectáculos de marionetas chinesas de Fujian, de dança japonesa por Eiko e Koma, de teatro infantil japonês Kaze-No-Ko, de dança argentina e brasileira contemporânea, e de canções *cumana*, da Venezuela.

1988 | Fevereiro

Marionetas

Auto da Criação do Mundo, Bonecos de Santo Aleixo.

A apresentação dos bonecos de Santo Aleixo no ACARTE somou-se ao apreço que, desde a sua criação, o Serviço 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 das 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.

Escreveu Madalena Perdigão a este respeito:

Que o património nacional não são só os monumentos, as igrejas, os teatros, a pintura e a literatura eruditas – todos os vão sabendo, hoje em dia. Património nacional são também os costumes e as formas de arte tradicionais, as expressões da sabedoria popular transmitidas de geração em geração. Recuperar o património nacional passa também, portanto, pela recuperação de expressões artísticas populares. A presente existência de os Bonecos de Santo Aleixo constitui exemplo vivo duma acção de recuperação do património nacional, cujo mérito importa realçar.

E na imprensa podia ler-se:

Há anos, os Bonecos de Santo Aleixo eram dois caixotes cheio de bonecos de cortiça, alguns paus arrumados a um canto, uma guitarra cheia de recordações, um tambor calado que já não chamava ninguém para um serão um pouco mais quente. Mas, em 1979, com o apoio da Assembleia Distrital de Évora, as marionetas de Santo Aleixo passaram das mãos de António Talhinhos, seu criador, para o Centro Cultural de Évora. E foi o próprio mestre Talhinhos que orientou, em 1980, o levantamento do repertório e a fixação das técnicas de manipulação e elocução (*O Diário*, 28-1-1988).

A propósito do inusitado que era ter os Bonecos de Santo Aleixo no Museu podia ler-se:

Ainda vi o *Baile dos Anjinhos* e outros engraçados números dos *Bonecos de Santo Aleixo*, apresentados por mestre Talhinhos e seus familiares,... Faziam os espectáculos no Inverno, a partir da Primavera tinham outras preocupações sazonais... Espectáculos autênticos, directos, agressivos, algo confusos, sempre salvos *in extremis*, talvez com a ajuda dos anjinhos... Hoje, ou melhor, na semana passada, os nossos pequenos *alter ego*, os bonecos, tiveram a honra de representar pacificamente, na Torre de Belém e na ACARTE da FGF, desta vez já orientados por actores de profissão, do Centro Cultural de Évora, que cuida desse património, como das meninas dos olhos. E é justo que assim seja. (*Diário de Notícias*, 16-2-1988).

Literatura

[Jornal Falado de Actualidade Literária – 1.ª edição.](#)

Iniciativa periódica, bimestral, do Pen Clube Português que dava conta das novidades literárias na área da ficção, ensaio e poesia, em que os autores eram entrevistados na própria sessão pelos organizadores. A iniciativa veio a revelar-se um sucesso, prosseguindo a espaços regulares ao longo de vários anos.

A imprensa deu conta da primeira sessão, que contou com a participação de uma série de nomes importante do panorama literário nacional da altura:

O Pen Clube Português apresentou ontem à noite na sala polivalente do CAM da Gulbenkian o seu primeiro jornal falado da actualidade literária, iniciativa que vai prosseguir nos próximos dias 13 de Abril e 3 de Junho. Com uma encenação algo teatral, a sessão de ontem contou com a presença de Fernando J.B. Martinho, que falou das mais recentes edições de livros de poesia, de Diogo Pires Aurélio, que se referiu aos ensaios, e de Clara Ferreira Alves, que dissertou sobre as obras de ficção lançadas no mercado desde Janeiro. Convidados especiais foram o próprio presidente do Pen, Pedro Támen, que Fernando Martinho entrevistou, a propósito da recente edição do seu livro de poemas “Delfos Opus 12”, Eduardo Lourenço, com quem Diogo Pires Aurélio manteve uma conversa, a propósito da reedição de “Heterodoxia”, Maria da Piedade Ferreira, da editora Quetzal, entrevistada por Manuel Alberto Valente, e Lídia Jorge, que respondeu às perguntas de Clara Ferreira Alves, relativas ao romance “A Costa dos Murmúrios”. (Eduardo Guerra Carneiro, *Diário Popular*, 25-2-1988).

1988 | Fevereiro/Março

Dança

[Dança Brasileira Contemporânea](#) (com extensão ao Porto).

Incluiu: *Under Skin*, de [Ismael Ivo](#); *Fuga, Quase Libera*, de [Sónia Mota e Zeca Nunes](#); *Certas Mulheres*, de [Mara Borba](#); *Assim seja*, pelo [Teatro de Dança de S. Paulo](#); e *Vidros*

Moídos, pelo [Grupo Trans-Forma](#); [Workshops](#) para bailarinos; [Exposições](#) de fotografia e de gravura; [Conferência](#): “Alguns Aspectos da Arte Contemporânea no Brasil”; e [Mesa-redonda](#): “[Problemas da Dança Contemporânea](#)” (participação: Gilda Almeida, Arnaldo Alvarenga, Manuela de Azevedo, Helena de Freitas, Maria de Assis Luna, Sónia Mota, Tomás Ribas e Wanda Ribeiro da Silva).

Apresentou-se em Lisboa a nova dança brasileira, isto é, oriunda de um país à época ainda em transição da rígida Ditadura Militar para a democracia (a Constituição que previa eleições directas para a Presidência da República só foi aprovada em Outubro de 1988) e assolado por uma crise de hiper-inflação.

No programa da iniciativa, Madalena Perdigão deu conta do impacto imenso que alguns fenómenos da cultura de massas produzida no Brasil, como as telenovelas, tinham no imaginário português, explicando que esta

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.

Atenta às misturas e hibridizações culturais, esta iniciativa não foi, porém, alheia a uma vontade de aproximação cultural com este país, como também se podia ler:

A dança brasileira que vamos apreciar tem raízes e motivos tradicionais e é perpassada por experiências europeias que os seus criadores e intérpretes tiveram a oportunidade de viver. Do encontro dessas diferentes vertentes resultam expressões artísticas originais que importa conhecer. Assim se contribuirá para o estreitamento das relações culturais entre os nossos países, tornando mais fortes os laços afectivos que unem os dois povos irmãos.

A iniciativa esteve sempre lotada e não obstante as críticas à falta de cobertura especializada, teve ampla repercussão na imprensa, onde se pôde ler:

“Uma boa lição para os grupos de bailado portugueses” – esta frase ouvida a um dos nossos jovens coreógrafos, Rui Horta, sintetiza o efeito maior produzido pelos cinco grupos brasileiros que, no decorrer de quase um mês, se apresentaram na Sala Polivalente do CAM. Todos os espectáculos (...) tiveram lotação esgotada. É a melhor resposta para uma certa estultícia, convencida de que do “terceiro mundo” só pode vir fome ou revolução, nunca o modernismo (António Melo, *O Diário*, 26-3-1988).

A respeito desta mostra discutiram-se referências fundamentais no campo quer do teatro quer da dança, como Antonin Artaud. O espectáculo de Sónia Mota contou com a participação de três alunos da Escola Superior de Dança.

1988 | Março

Música

[Entrega do Prémio Lopes Graça.](#)

Entrega do Prémio Lopes Graça do Concurso Nacional de Composição para Jovens Compositores, do Conselho Português De Música. O Júri foi composto por Constança Capdeville, Álvaro Salazar e Jorge Peixinho.

1988 | Abril

Colóquio

[Perspectivas da Dança nos Finais do Século XX.](#)

Organização: José Sasportes; Intervenções: Carlos Pontes Leça, Marcelle Michel, Karine Saporta, Jan Murray, Richard Alston, Mark Haim, Jorge Salavisa, Gil Mendo, Rui Horta, Vanslov, Boris Eifman, 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, Marianne Von Keerhoven. 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).

José Sasportes, no programa do colóquio, reconheceu que, em 1988, a dança portuguesa se encontrava no momento mais vivo e frutífero da sua história:

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 tinha afirmado, a propósito da apresentação no ACARTE de uma Mostra de Dança Holandesa, que “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, como adiante se dará conta (ver caixa), começou a aparecer o grupo heterogéneo de coreógrafos e obras a que mais tarde se veio a chamar Nova Dança Portuguesa.

Escreveu Madalena Perdigão:

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?

Em causa estavam questões que ainda hoje abalam as discussões neste campo. A crítica especializada referia já a falta de participação de propostas ainda mais experimentais que a Companhia de Dança de Lisboa, como por exemplo o Dança Grupo.

Literatura

[Jornal Falado de Actualidade Literária, 2.ª edição](#)

Em colaboração com o PEN Club português, continuaram as edições dos “jornais falados de actualidade literária”, desta feita com coordenação de Manuel Alberto Valente e a colaboração de Maria Glória Padrão, Cecília Barreira e Manuel João Gomes.

Teatro

[Mostra de Teatro Holandês.](#)

Inclui: *Vinte Cenas Breves*, [Figurantheater Tiangel](#); *Plat du Jour*, [Jim Van der Woude](#); *Solo Duo*, [Karina Holla e Ingrid S. E](#); e *Stoeprand – Beira do Passeio*, [Hinderick de Groot](#).

Em 1988, após o sucesso da Mostra de Dança Holandesa Contemporânea do ano anterior, o ACARTE organizou uma mostra de Teatro Holandês Contemporâneo, apontando este país como um potencial bom exemplo no que ao apoio à criação contemporânea nas artes performativas dizia respeito, 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 importante intervenção do Conselho das Artes,

que pressionou as companhias dependentes do dinheiro estatal no sentido de renovarem o seu repertório e, “*last but not least*”, a criação de um Instituto Holandês de Teatro, tão importante no que à internacionalização dizia respeito.

Nesta mostra, que não pretendeu ser ilustrativa do panorama teatral do país, foram apresentadas propostas que se moviam “numa região em que as fronteiras do teatro tradicional se esbatem, puramente teatro de imagens ou predominantemente visual, recorrendo a combinação com outras disciplinas”.

No âmbito da iniciativa foi publicado um texto sobre o Teatro Holandês da década de 1980, onde a importância de espaços como o Mickery Theatre, de Ritsaert Ten Cate, ou o Shaffy Theater, de Steve Austen, na década de 1960, foi bem explicitada – elucidando aquilo a que se tinha vindo a chamar ‘Ideias de Teatro para Ideias de Europa’ e reforçando, uma vez mais, a relação Anos 60/ Anos 80. É que o Mickery Theatre não apenas é creditado como tendo uma das primeiras *black boxes* da Europa, revolucionando assim o conceito dos espaços teatrais, como a ele se costuma atribuir a recepção de grande parte da experimentação norte-americana em teatro e dança pela mesma altura. Vale a pena transcrever este texto na íntegra:

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 séc. 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.

Louvando as virtudes da apresentação de propostas absolutamente desconhecidas do público português, Lúcia Sigalho escreveu:

Trazendo grupos desconhecidos do grande público, antes de mais nada possibilita-lhe esta visão desprendida dos referenciais que normalmente condicionam a apreciação que se faz aos trabalhos nacionais que, pelos vistos, não terá assim tanta razão de ser” (Lúcia Sigalho, *Tempo*, 28-4-1988).

Já Fernando Midões deu conta da 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 antigamente. (Fernando Midões, *Diário Popular*, 1-4-1988).

Enquanto que Carlos Porto queixou-se do “gozo fácil e vistoso” de propostas que classificou como pós-modernas, como as de Karina Holla e Ingrid Hinderik – feitas por (e para) aquele que considerava ser um “público (jovem!) a caminho da alienação, obviamente” (Carlos Porto, *Diário de Lisboa*, 29-4-1988). E José Mendes, do Expresso, tratou de contextualizar estas propostas:

Até 1965 a história do teatro holandês era narrável pela biografia e estrutura dos seus espaços cénicos, amplos e tradicionais teatros urbanos, à maneira italiana, e cuja construção remontava, em alguns casos, a 1830. Quando, nos primeiros anos de década de 1960, um projecto de descentralização cultural promoveu a edificação de novos espaços, estes cultivavam ainda o mesmo tipo de lugar teatral. (...) Os Anos 70, com efeito, são uma época áurea não tanto pela qualidade das montagens como pela atitude dialogante que então se estabeleceu. Os pequenos grupos trocavam informações e material técnico, actuavam em palcos diversos e muniam-se de meios profissionais com os olhos postos no futuro. Era uma época de teatro de escala reduzida que preferia o teatro-música, o teatro-movimento e mesmo a dança moderna aos modelos clássicos (José Mendes, *Expresso*, 16-6-1988)

A sua contextualização vai de encontro às problemáticas anteriormente discutidas (ver caixa Encontros ACARTE 87).

1988 | Maio

Dança

[Mostra de Dança Alemã Contemporânea \(Organização: Susanne Linke\).](#)

[Incluiu: Espectáculos: *O Barco Ébrio*, Folkwangtanz Studio Mitsuro Sasaki](#) (cor.: Mitsuro Sasaki; Bailarinos: Daniel Goldin, Mathias Hartmann, Johannes Kasperczyk);

Hommage A Dore Hoyer - Afectos Humanos, [Susanne Linke](#) (coreografia: Dore Hoyer); *Mulher com Bola Azul*, [Christine Brunel](#) (Coreografia: Christine Brunel; Bailarinos: Jean-Michel Lacomme, Ana Bravo, Andrea Groth); e *Facing Time*, Tanzfabrick Berlin (Coreografia: Jacalyn Carley; Bailarinas: Lotte Grohe, Antja Kennedy, Riki Von Falken); [Conferência-demonstração](#): Susanne Linke; [Cinema](#): Três sessões de documentários sobre artistas e tendências da dança alemã.

Em 1988, Susanne Linke, que havia estado na mostra de solos organizada pelo ACARTE em 1986, regressa a Portugal, desta feita como organizadora de uma Mostra de Dança Alemã Contemporânea. Em causa estava uma tentativa de dar a ler os caminhos recentes da dança, como se lê no programa:

(...) expectativa tanto mais justificada quanto é certa a influência da dança alemã na nova dança europeia e até, em tempos mais recuados, cerca dos anos 20, na *modern dance* americana.

A respeito desta iniciativa, a imprensa especializada revisitou amplamente os caminhos da dança alemã no século XX, com particular enfoque no expressionismo de Mary Wigman e de Kurt Jooss, até chegar a Pina Bausch, Reinhild Hoffman e Susanne Linke:

Susanne Linke definiu-se e às suas compatriotas do seguinte modo: Se eu tentasse esquematizar (...) diria que Pina se manifesta através da psicologia; Reinhild através das imagens e eu através da dança. (António Melo, *O Diário*, 7-5-1988).

A propósito da apresentação de *Afectos Humanos* por Susanne Linke, António Pinto Ribeiro, uma das vozes emergentes na escrita sobre este tipo de propostas escreveu:

Já em 1976 [Susanne Linke] tinha criado o “wandlung” uma coreografia em homenagem a uma outra sua professora [que não Dore Hoyer], a coreógrafa Mary Wigman. Não se trata no entanto de fazer repertório. Porque onde o repertório funciona como conjunto de peças ou peças colecionáveis repostas por corpos de intérpretes diferentes, e por isso sempre falsos, em “Afectos Humanos” parte-se desta afirmação do falso: a falsa coreografia e o falso corpo. O que ela vai dançar não é a verdadeira *Afectos Humanos*, porque essa foi outro corpo em outra situação histórica noutro tempo que o dançou. Por isso ela inicia a coreografia avançando pelo palco com um corpo despido e disponível. Assim toda a falsidade é mostrada em toda a sua autenticidade quando aquele corpo vai vestindo e despindo cada um dos quatro figurinos com que dança os quatro solos deste paradoxo coreográfico. A dança alemã justifica a Dança como o movimento necessário e consequente do que faz mexer o homem no seu interior (António Pinto Ribeiro, *Expresso*, 21-5-1988).

Formação

[Computadores na educação musical.](#)

Prosseguindo actividades de formação específica na área da didáctica da música, o ACARTE apostava no papel que a micro-informática poderia desempenhar. Em colaboração

com a Universidade do Minho e o Projecto Minerva, realizou-se então um curso de animação por computador com dois renomeados especialistas canadianos. Alguns dias depois teve lugar na Universidade do Minho um curso sobre Computadores na Educação Musical, dando assim continuidade assim à já longa tradição em matéria de investigação pedagógica, de que Madalena Perdigão era uma das principais impulsionadoras.

Música

Concertos à Hora do Almoço. 5.^a Série.

Continuaram os concertos à hora do almoço, agora na sua 5.^a Série. Na imprensa era possível ver o efeito continuado destas e de outras iniciativas como era o caso dos Seminários *O Teatro Musical e o Intérprete Hoje*, de Constança Capdeville:

“Uma abundante ementa musical vai preencher a nova série (a quinta) de “Concertos à Hora do Almoço”, promovida pelo ACARTE (...). A série tem início hoje, às 13 horas, com a actuação do grupo Jovem Música. Este grupo surgiu de um seminário sobre “O teatro musical e o intérprete hoje”, realizado em Fevereiro de 1987. Entre os jovens intérpretes que participaram, houve alguns que sentiram a necessidade de repensar o concerto tradicional” (*Diário de Notícias*, 28-5-1988).

E se o já longo trabalho de Constança Capdeville não passava despercebido à imprensa especializada:

Com muitas das suas obras estreadas pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa e com a criação da sua própria “companhia” músico-teatral – chamemos assim ao “ColecViva” – Constança Capdeville, compositora, tem desempenhado um dos papéis fulcrais no desbravar de caminhos para a definição de um “nosso” teatro musical. O mesmo pode dizer-se quanto ao seu labor de pedagoga, sendo Constança Capdeville, como desde há dois anos é, a criadora e orientadora dos Seminários sobre teatro musical (realização do Serviço ACARTE da Gulbenkian), dinâmica para prosseguir e (como a própria anuncia) aprofundar-se. O segundo destes Seminários (realizado no ano passado) originou um pequeno e estimulante espectáculo de fim de curso, público, mas na altura conhecido quase só dos mais alertados. Logo ficou no ar a ideia de o mostrar em diferentes condições – dado o testemunho que constitui (E. J., *O Diário*, 28-5-1988).

Era também possível assistir ao aparecimento de novos agrupamentos, como foi o caso do Miso Ensemble, que também integrou esta edição, e cujos músicos foram na altura entrevistados por Constança Capdeville, num texto em que se dava conta do panorama nacional para este género de propostas musicais:

Constança Capdeville (CC) - Suponho que agora podemos abrir uma excepção para o ACARTE – Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, no CAM, que tem aberto todas as portas a todas as manifestações que julga possam esclarecer o público. Raras vezes conheci uma pessoa que arrisque tanto a dirigir um Serviço, que é de uma responsabilidade tremenda, como a Dr.^a Madalena Perdigão. Somos devedores de nos permitir experimentar e mostrar o que sabemos e podemos fazer. E não há dúvida de que foi graças ao ACARTE que se criou um novo público, musical e não só.

Miso Ensemble (ME) - E essa actuação tem influência sobre outras entidades, levando-as a acreditar em possibilidades de que antes duvidavam ou que desconheciam. Este tipo de actividade

está aliás a influenciar autarquias e centros culturais pelo país fora (...) não espera[m] por propostas para organizar[rem] os seus programas: (...) acompanha[m] a vida cultural e toma[m] a iniciativa de procurar os artistas. (...) Tal como a ACARTE, em paralelo com a apresentação de espectáculo, ve[ê]m desenvolvendo uma importante actividade de formação, assim também nós temos, na nossa actividade, uma pequena componente formativa.

(...) Tudo isto leva-nos a pensar que em Portugal há coisas a mudarem e como resultado do trabalho que têm desenvolvido precisamente uma Constança Capdeville, um Jorge Peixinho...

(...) Lembramo-nos de o Jorge Peixinho, no final de um concerto nosso, nos vir felicitar e dizer-nos: “Vocês são gente com imensa sorte, porque fizeram um concerto com uma sala cheia, com um público que gostou – quando eu, há vinte anos, fazia concertos com salas vazias, levava com latas e outros objectos em cima e eventualmente, por razões não propriamente musicais, ainda ia parar à PIDE depois do concerto”. Ora hoje começa a haver um potencial de gente que só está à espera da criação. (...) Há encontros que só se podiam dar neste momento. E estão a dar-se (Entrevista ao Miso Ensemble por Constança Capdeville, *O Diário*, 18-6-1988).

Mas a programação da 5ª edição dos Concertos à hora do almoço não se ficou por aqui. Se o primeiro programa, com a participação do Jovem Música e do Miso Ensemble foi dedicado a Satie, John Cage e Maurício Kagel, a série prosseguiu depois com um programa constituído por peças com clarinete, nomeadamente de Lutoslawski e de Schubert, em interpretação de Graziela Lá (soprano), Gabriela Canavilhas (piano) e Francisco Ribeiro (clarinete), dando de seguida lugar a um concerto de Carla Seixas (pianista), Pedro Wallenstein (contrabaixo) e Lúcia Lemos (soprano), a propósito do qual Mário Vieira de Carvalho escreveu:

Outro acontecimento que importaria comentar mais detidamente foi o “concerto à hora do almoço” realizado na terça-feira passada no CAM (organização do ACARTE). Para além de Carla Seixas, pianista de sólida formação já bem conhecida no nosso meio, o concerto revelou dois jovens artistas de grande qualidade e com enormes potencialidades de desenvolvimento: Pedro Wallenstein (contrabaixo) e Lúcia Lemos (soprano). Vai longe o tempo em que o contrabaixo era um instrumento “secundário”, um instrumento a bem dizer menos nobre que o violino, a violeta ou o violoncelo. Um dos fenómenos sociológicos mais interessantes produzidos pela evolução da música europeia deste século, tem sido precisamente a emancipação de todos os instrumentos, a subversão das hierarquias, as novas solicitações de carácter artístico, intelectual e técnico colocadas a instrumentos que, como o contrabaixo, raramente eram chamados a um papel solista. Isso significa a exigência de personalidades artísticas coma estatura de verdadeiros concertistas e não há dúvida que Pedro Wallenstein promete afirmar-se como tal (Mário Vieira de Carvalho, *Diário Popular*, 17-6-1988).

Por último, no Dia Internacional dos Museus realizou-se um concerto por Michel Deneuve, cristalista e compositor, e no dia da Festa Europeia da Música, já em Julho, realizou-se um concerto do Cancioneiro de Águeda, terminando assim a série.

1988 | Junho

Teatro

Dia Mundial da Criança.

[Acende a Noite](#), de Ray Bradbury, (enc.: José Caldas).

Música

[XI Encontro de Coros Amadores da Área de Lisboa](#), (org.: Associação de Coros Amadores da Área de Lisboa).

Teatro

[O Pássaro Verde](#), Os Comediantes, de Carlo Gozzi.

Do Porto chegou a companhia Os Comediantes, que apresentou a peça *O Pássaro Verde*, de Carlo Gozzi. A imprensa louvou a iniciativa.

Moda

[Acontecimento da Moda II – Apresentação das Criações dos Alunos Finalistas do 2.º Curso de Moda do IADE](#).

[Incluiu: Mesa Redonda: A Problemática Cultural da Moda](#)

Muitas vezes também a Sala Polivalente e o espaço do ACARTE se constituíram como lugar privilegiado de apresentação dos exercícios finais dos novos cursos e especializações que os anos 80 viram nascer, neste caso o 2.º Curso de Moda do IADE, a acompanhar o colóquio “A Problemática Cultural da Moda”.

Música

[Festa Europeia da Música](#).

Incluiu: Grupo Típico O Cancioneiro de Águeda.

Dança

[Dança no Anfiteatro ao Ar Livre](#).

Inclui: *O Lago dos Cisnes*, *Serenade*, e *Carmina Burana*, pela [Companhia Nacional de Bailado do Teatro Nacional de São Carlos](#); *Pigs and Fishes*, pela [Elisa Monte Dance Company](#); e *Shinning*, pela [Sidney Dance Company](#).

Numa altura em que o Serviço ACARTE contava já com cinco anos somavam-se os balanços sobre a sua actividade. Em entrevista, Madalena Perdigão reafirmou a vocação experimental e vanguardista do Serviço:

Com alguns sobressaltos pelo caminho e pensando agora que alguns riscos talvez tenham sido exagerados, em projectos que pareciam prometer muito e afinal não resultaram. Mas continuo com essa política de correr riscos e o ACARTE vai continuar dentro de uma linha de apoio à experimentação e ao vanguardismo” (*Diário Popular*, 20-7-1988).

O crítico de dança Tomás Ribas deu igualmente 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... (Tomás Ribas, *A Capital*, 15-7-1988).

E, em Julho, o Anfiteatro ao Ar Livre recebeu o Ciclo Dança no Anfiteatro ao Ar Livre que, além das companhias portuguesas, apresentou também duas companhias estrangeiras, a Elisa Monte Dance Company e a Sidney Dance Company. Esta iniciativa visou, entre outros aspectos, sensibilizar para a dança pessoas que normalmente não frequentavam as salas de espectáculos.

Assim, para além da Companhia Nacional de Bailado do Teatro de São Carlos, que apresentou alguns dos bailados de maior sucesso do seu repertório, tais como *O Lago dos Cisnes*, *Serenade*, e *Carmina Burana*, foi possível ver no Anfiteatro ao Ar Livre da Gulbenkian um “verdadeiro” combate de boxe, pela Sidney Dance Company, da Austrália (Manuela de Azevedo, *Diário de Notícias*, 25-7-1988) e a “qualidade e originalidade” da companhia da Elisa Monte Company, “companhia colorida pela pele dos seus componentes”, uma vez “que, na subface da sua homogeneidade, se agita a aglutinação de culturas afro-americanas, coadas pela sensibilidade de uma mulher de matriz europeia, latina e italiana” (Manuela de Azevedo, *Diário de Notícias*, 24-7-1988).

Pela mesma altura era possível ler na imprensa, sobretudo pela mão de António Pinto Ribeiro ou Gil Mendo, professores na Escola Superior de Dança, o aparecimento da NPD, 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 Gulbenkian, cujos membros frequentavam assiduamente as iniciativas do ACARTE, ali mesmo ao lado¹⁴⁶:

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 12º 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 encorajar 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 repertório (*Diário de Lisboa*, 16-7-1988).

É possível igualmente entrever a formação de um movimento europeu neste âmbito como bem dá conta um texto de António Pinto Ribeiro da mesma altura:

O Mercado da dança para 92

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. E, 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 balética 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

¹⁴⁶ Valeria a pena seguir o aparecimento da NPD 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. Este tipo de proposta, em preparação, poderia ser levada a cabo numa articulação com o Fórum Dança e/ou outras estruturas de formação do género. Neste trabalho optou-se por não o fazer dada a profusidade dos escritos e o carácter de abordagem geral à acção do Serviço.

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. (António Pinto Ribeiro, “o Mercado da dança para 92”, *Expresso*, 16-7-1988)

Música

[Curso O Teatro Musical e o Intérprete Hoje](#), (organização: Constança Capdeville).

Incluiu: Espectáculo: [Conversa entre um Contrabaixo e uma Inquietação](#) (de Manuel Cintra).

Constança Capdeville e o Colecviva continuaram o seu trabalho no âmbito do teatro musical. No programa da iniciativa podia ler-se que “um dos objectivos principais deste terceiro Seminário será o de proporcionar um encontro entre jovens músicos, bailarinos e actores, permitindo-lhes um trabalho interdisciplinar em que a arte dos sons, do movimento e da palavra se manifestem sem barreiras ‘deambulando em harmonioso dialogo’, tal como afirmaria John Cage”.

1988 | Agosto

Música

[Jazz em Agosto 88](#).

Incluiu: Concertos: Vienna Art Orchestra, Sexteto António Pinho Vargas, Carlos Martins Colectivo, Ornette Coleman e Prime Time Band, Cecil Taylor e Roger Woodward; Conferência/demonstração: Cecil Taylor e Roger Woodward. Para esta actividade não foi possível encontrar nem textos de crítica nem o programa.

Música

[Bandas de Música no Anfiteatro](#).

Incluiu: Concertos: Banda de Alcobaça, Banda da Sociedade Filarmónica e Recreativa de Pêro Pinheiro, Banda de Música da Polícia de Segurança Pública, Banda de Música da Força Aérea.

Para esta actividade não foi possível encontrar nem textos de crítica nem o programa.

1988 | Setembro

Encontros ACARTE 88

Incluiu: *Coeur de Lion*, de Jean François Durore; *Material-Medeia*, Jorge Silva Melo; *De Noite – A Saída Inesperada*, Giorgio Barberio Corsetti; *Édipo-Rei*, A Comuna; *If Pyramids Were Square*, Plan K; *Close Distance*, Harry de Wit; *A Split Second Of Paradise*, Station House Opera; *Sacco*, Remondi e Caporossi; *Workshop dos Station Opera House*; *Callas*, Reinhild Hoffman; *Canard Pekinois*, Josef Nadj; *Coups d'États*, Maguy Marin.

Depois do sucesso dos ENCONTROS ACARTE 87 a iniciativa continuou agora com os ENCONTROS ACARTE 88, da organização dos mesmo três directores mas já sem o apoio de Carlos Wallenstein, entretanto falecido.

A segunda edição destes ENCONTROS decorreu em 1988, o primeiro ano de estabilidade política (com uma maioria parlamentar) após sete anos de diferentes actos eleitorais – de 1980 a 1987 houve eleições todos os anos, com excepção de 1981 – e dois anos após a entrada na CEE. Não é de estranhar que Madalena Perdigão tenha relembado as palavras escritas em 1984, a meio da crise de 1983-85: «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.» E constatava que “decorridos quatro anos, tal política confirma-se como sendo extremamente válida, podendo dizer-se que o progresso histórico do País exige a internacionalização da sua vida cultural”.

Num momento de crise de reconfiguração da auto-imagem do país que passava por um novo posicionamento na geopolítica global, abandonando categoricamente uma visão atlantista (com um Brasil em crise e as antigas colónias africanas dizimadas por guerras civis e experiências socializantes a esboroarem-se) a Directora do ACARTE, fortemente europeísta, acabou, porém, por reagir ao medo populista daqueles anos, a perda de identidade numa Europa comum e sem fronteiras: “A internacionalização da vida cultural portuguesa não só não implica perda de identidade, como também não impede e antes recomenda a sua europeização.”

E se o primeiro destes Encontros resultou efectivamente do encontro das cartas que Madalena Perdigão enviou em 1985 a uma série de teatros e instituições Europeias afirmando a vontade de o ACARTE conhecer o trabalho experimental de pequenos agrupamentos de dança com a recém-criada rede de pequenos e médios agentes culturais agrupada no IETM, nos segundos ENCONTROS ACARTE percebeu-se, bastante mais do que nos primeiros, o encontro evidente com os desígnios de construção de uma Europa pela cultura.

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:

A visão universal do homem, do Goethe, segundo a qual o *Bom, o Nobre, o Belo* não estão ligados a nenhuma província, a nenhum país, aparece como verdade insofismável nos nossos tempos. A colaboração internacional, para além de ser desejável, torna-se indispensável no que respeita a realização de projectos culturais de envergadura. O nosso País detém trunfos poderosos para caminhar nessa senda: O bom relacionamento dos portugueses com povos de todas as raças e de todos os credos, a sua facilidade de adaptação aos diversos condicionalismos e circunstâncias, a compreensão e respeito que manifestam por civilizações diferentes da sua, tudo isso é espontâneo e natural no nosso povo e conduz a uma atitude de abertura face aos outros países. A internacionalização da vida cultural portuguesa não só não implica perda de identidade, como também não impede e antes recomenda a sua europeização. Com os olhos postos em 1992, ano-chave da criação de uma Europa sem fronteiras, importa assegurar o renascimento cultural do País e a sua integração plena nessa mesma Europa.

«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 re-situar Portugal no plano geopolítico mundial como Europeu (e não já atlântico e de vocação colonial), atribuindo-lhe nesse quadro o papel de ‘ponta de lança’ do que mais tarde se veio a chamar a globalização, a Directora do ACARTE, 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 mais adiante 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”.

A iniciativa, depois de no ano anterior ter sido fortemente criticada pelo crítico Mário Vieira de Carvalho por deixar de fora metade da Europa (o bloco de Leste), contou em 1988

com um “leve aceno no sentido do Leste europeu”, por via da presença da companhia do coreógrafo húngaro Josef Nadj.

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 geral 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, incluindo por isso várias estreias, algumas delas mundiais, acabou por fazer destes encontros um ponto importante no panorama europeu no que ao Teatro-Dança disse respeito. Em produção do ACARTE esteve então a participação portuguesa, com a apresentação de *Medeia Materiais* e *Quarteto* de Heiner Muller, em encenação de Jorge Silva Melo e cenários de Titina 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, no qual entravam actores portugueses, de Giorgio Barberio Corsetti, que no ano anterior tinha aberto o festival com um estrondoso sucesso. Cimetta e Brugmans congratularam-se por o “processo de cooperação artística já se [ter] inici[ado]”. 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 numa das pedras de toque 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, como se teve oportunidade de ver, um internacionalismo dos artistas será muito diferente de um internacionalismo dos mercados ou de um internacionalismo fomentado por políticas culturais ‘espectaculares’, como o comprovaram depois as críticas tecidas pelos artistas e agentes culturais a eventos como a LX94, a Europália ou a EXPO98.

É de notar igualmente que a iniciativa teve já o apoio de várias entidades privadas, ao abrigo da recém-aprovada Lei do Mecenato, isto numa época em que uma série de bancos e seguradoras estavam em processo de desestatização e re-privatização¹⁴⁷.

Como se podia ler no Programa desta edição:

os segundos ENCONTROS ACARTE diferem dos primeiros em vários aspectos: - maior peso da presença portuguesa, que se cifra na apresentação de três companhias diferentes, duas das quais expressamente constituídas para o efeito; - alargamento do leque de disciplinas, as quais abrangem, além do teatro, da dança e do teatro musical, também as artes plásticas e o vídeo; - duas criações mundiais, sendo uma no campo da dança (pela Companhia francesa de Jean-François Duroure) e outra no campo do teatro (pela Companhia portuguesa dirigida pelo encenador italiano Giorgio Barberio Corsetti); - maior número de produções e co-produções ACARTE, uma delas com parceiros internacionais.

Em termos estéticos, e para além das propostas já citadas, segundo as palavras de Brugmans e Cimetta, a selecção 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 (Italia), Station House Opera (UK) e Harry de Wit (Holanda), sendo a iniciativa descrita como partindo de uma vontade de continuação do “convívio renovado de artistas, profissionais, e é claro do público”, dado uma das “melhores recordações do ano que passou [ser] o enorme e caloroso entusiasmo e interesse dos espectadores”.

Também em 1988 os Encontros ACARTE utilizaram a totalidade do complexo Gulbenkian, chegando mesmo a ter uma extensão ao vizinho Teatro da Comuna, para o espectáculo *Édipo Rei*. Tal como na edição anterior contemplaram debates, mesas-redondas e concertos ao final da noite. Mais atentos, como foi já referido, ao incentivo à criação e produção de espectáculos mas também à formação, os EA88 incluíram um ciclo de vídeo (onde foram apresentadas obras essenciais das artes performativas contemporâneas, entre elas a muitíssimo aguardada Pina Bausch), organizado por Jean Marc Adolphe, e workshops vários. Um olhar atento ao programa destes Encontros permite entrever a dimensão europeia e experimental da proposta que, para além dos já referidos coreógrafos e encenadores, congregou em Lisboa um número muito considerável de importantes teóricos das artes performativas: quer muito jovens e ainda a começar (casos da dramaturgista Mariane Van

¹⁴⁷ Após a vitória eleitoral do PSD de Cavaco Silva em Julho de 1987, e respondendo aos anseios das antigas famílias proprietárias dos bancos nacionalizados em 1975, o Estado português começa a retirar-se de uma série de sectores estratégicos, começando justamente pela banca e pelas seguradoras. Ver a este respeito Ricardo Noronha, “All Quiet in The Western Front?” disponível em <http://www.euronomade.info/?p=5416>, consultado a 12-12-2015.

Kerkhoven ou de Jean Marc Adolphe, que posteriormente fundou a importante revista *Mouvement*, essencial no acompanhar do que viria a ser a Nova Dança Europeia) quer com um já incontornável percurso (casos do dramaturgo Heiner Muller, ou do crítico de teatro Franco Quadri).

O evento revelou-se um sucesso estrondoso com a crítica – que via a proposta deste ano como mais ‘estratégica’ ao “simular uma escola cultural ao espectador, mas no fundo, [a] procur[ar ainda] o prazer heteróclito e contraditório diante do novo que nem sempre precisa de ser um novo diferente nem de primeira qualidade” – a aplaudir tanto o regresso de Jorge Silva Melo ao teatro com Heiner Muller, “um dos grandes dramaturgos deste fim de século que mantém nos motivos culturais e míticos, e, no verbo, arquétipo e antitípico, a matéria-prima do objecto teatral” (Jorge Listopad, *Jornal de Letras*, 26-9-1988), por oposição às tendências de teatro-dança; quanto o desempenho da jovem e multifacetada equipa portuguesa dirigida por Giorgio Barberio Corsetti, numa proposta “em que as fronteiras entre o teatro, a dança e a música ao vivo vão sendo esbatidas, convergindo numa forma artística que não será nova mas talvez inovadora, na medida em que pede aos seus intervenientes uma capacidade de actuação múltipla, como aliás acontece a nível de outras profissões” (Manuel Cintra, *Semanário*, 3-9-1988) – o que remete para as já referidas alterações ao nível da produção em artes performativas, e o aparecimento daquilo a que Susan Leigh Foster (Foster 1997) chamou o “*hired body*” do performer actual, um corpo disponível, treinado segundo uma série diferente de técnicas e capaz de responder às propostas dos vários encenadores com os quais trabalha em regime *free lance*.

E se as opiniões pareciam dividir-se em relação às propostas francesas, elas eram mais unânimes no que diz respeito ao espectáculo *Close Distance* de Harry de Wit (de que muitos entrevistados se lembram como memorável), espectáculo apresentado na garagem da Fundação Calouste Gulbenkian e em que o protagonista era um piano que se ia progressivamente aproximando da plateia.

Continuando o debate em curso sobre o teatro dança, o teatro visual e o fim da hegemonia do teatro de palavra, Jorge Listopad falou em ‘fala pensante’ e “forma falante”, mas foi sobretudo de deslumbramento e de novidade que se discorreu ainda, assumindo os Encontros ACARTE (que iam apenas na segunda edição) como um festival já bem enraizado na cidade de Lisboa, como referiu Carlos Quevedo, no *Independente*, que sustentou:

É agora que isto começa. Os Encontros ACARTE 88 funcionam claramente como prólogo da actividade cultural lisboeta. Dita a minha alegria pelo início destes encontros, que me permito

chamar-lhes também mais profundamente festival, passo a fazer breves considerações prévias. 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 mesmo (Carlos Quevedo, *O Independente*, 16-9-1988).

E, de facto, talvez fosse a dimensão de encontro, em que os EA se fundavam, uma das principais razões para o seu enraizamento tão rápido no panorama lisboeta, como se criando uma comunidade temporária entre aqueles que o partilhavam, este momento anual fizesse da ocasião pertença de todos, comum. Isto numa época de quase inexistência de festivais ou eventos culturais de massas¹⁴⁸. Na imprensa podia ler-se a este respeito:

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 edição (Tomás Ribas, *A Capital*, 15-9-1988).

A dimensão de encontro e de criação de comunidade terá sido inegável, a tal ponto que quando a iniciativa chegou ao fim houve quem chegasse mesmo a dizer: “Os Jogos Olímpicos dos Encontros ACARTE acabaram” (Jorge Listopad, *Jornal de Letras*, 26-9-1988).

1988 | Outubro

Teatro

[Erros meus, má fortuna, amor ardente](#), Texto: Natália Correia; Encenação: Carlos Avilez.

Não obstante a sua vocação internacionalista e europeísta e o impulso dado às novas linguagem do corpo e da imagem, o ACARTE continuou também a apoiar e a produzir o teatro português mais tradicional, sobretudo no que aos grandes autores literários e aos clássicos dizia respeito. No texto programático de Madalena Perdigão notava-se de novo a importância da alegria como parte do processo de recriação artística e a importância de cada uma das parcelas de trabalho: “A alegria de propiciar a um encenador, a um artista plástico, a

¹⁴⁸ Carlos Porto, sem grande razão aparente, mencionou numa crítica outro dos poucos eventos de massas deste género existentes à época, a Festa do *Avante!*: “Domingo, 18.30, dezenas, centenas de espectadores apresentam-se para assistir, a maioria, ao espectáculo do grupo Plan K com o título “If Pyramids were Square”, os outros para participarem no encontro com Heiner Muller. O camião com o cenário dos belgas ficou retido em França (e que viva a CEE!), o dramaturgo ficou retido algures (e a Festa do “Avante!” lá tão longe!)” Carlos Porto, *Diário de Lisboa*, 12-9-1988.

um músico, a um iluminador, a um grupo de actores, a oportunidade de criarem essa obra de arte.” Era notória também a importância que o Serviço cada vez mais atribuía à produção de espectáculos (neste caso, numa produção com mais de 30 actores) – e não apenas ao acolhimento.

A crítica foi consensualmente arrasadora:

Uma coisa é, porém, tristemente certa: a peça não se aguenta na fragilidade da sua estrutura dramática fundada num exercício de verbo e colagem de poemas camonianos, a encenação escudou-se numa exercício semelhante de colagem de “ideias”, aliás reconhecíveis (*Expresso*, 5-11-1988).

Pela primeira vez, assisti nesta sala a uma pateada, embora ligeira. Tendo isto acontecido numa ante-estreia, o que pressupõe convidados “di qualità”, o facto é perturbador. Também vi pessoas a dormir e a sair a meio. O espectáculo começou às 9.20 e acabou às 1.40, o que é um verdadeiro desatino (Manuel Rio-Carvalho, *Jornal de Letras*, 8-11-1988).

Em resumo: há nas quatro horas do espectáculo uma boa hora de teatro. É pouco? É muito? Numa escala de quatro estrelas, demos-lhe uma. E acabemos aqui (Manuel João Gomes, *Europeu*, 15-11-1988).

Num outro artigo, lia-se ainda que:

A corajosa apresentação de peças difíceis tem distinguido a actividade do ACARTE, dirigido pela Dr.^a MAP. A apresentação de “Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente”, de Natália Correia, inscreve-se nesta linha...embora o resultado neste caso seja discutível. (...) Para a Gulbenkian, os nossos parabéns. Uma instituição desta natureza é tão útil quando revela obras-primas como quando denuncia as ciladas a que a ignorância pretensiosa pode conduzir (J.H.S., *Diário Popular*, 28-10-1988).

Fotografia

[Exposição de John Demos / Paul den Hollander.](#)

Incluiu: [Conferência](#): André Rouillé.

Em colaboração com o CAM. Não foi possível encontrar informação pertinente.

1988 | Novembro

Literatura

[Jornal Falado de Actualidade Literária](#), 4.^a edição.

1988 | Dezembro

Dança

[Solos de Dança Contemporânea.](#)

Incluiu: Espectáculos: 1988, de [Olga Roriz](#); *Five Colors*, de [Elsa Wolliaston](#) (que em 1986 já tinha estado no ACARTE); e *Circumstantial Evidence*, de [Dana Reitz](#); [Mostra de fotografias](#): espectáculos de Olga Roriz; [Workshop](#): por Elsa Wolliaston.

A imprensa dava frequentemente notícia não apenas da qualidade das iniciativas, como do trabalho continuado do Serviço:

O ACARTE iniciou ontem o ciclo de solos de dança contemporânea, da responsabilidade da Dr.^a MAP, cuja capacidade de organizadora começou por manifestar-se nos Festivais Gulbenkian, de saudosa memória. Passados anos, e saradas algumas feridas que, por certo, lhe doeram, ei-la a dirigir o ACARTE com o mesmo entusiasmo, o mesmo dinamismo, a mesma competência. Vocacionado para manifestações artísticas contemporâneas, o ACARTE tem apresentado espectáculos muito interessantes e variados com artistas estrangeiros, mas sem esquecer a “prata da casa”. No entanto, o que ontem aconteceu difere bastante do que se tem visto. Dana Reitz, na sua obra “Circumstantial Evidence”, dispensa o elemento musical. (M.H.F., *Diário Popular*, 2-12-1988).

Durante cerca de uma hora a impossibilidade do silêncio – o respirar do público e da bailarina, o cochichar dos comentários, risos abafados, as palmas de alguém impaciente, os pés da bailarina, os estalos das suas articulações, os passos dos espectadores que abandonaram a sala mais cedo, os gemidos dos assentos – serve de inspiração e suporte sonoro para a proposta coreográfica de Dana Reitz (Maria de Assis, *Tempo*, 7-12-1988).

O solo de Olga Roriz foi ocasião para rememorar o trabalho recente da coreógrafa:

O *Guardian* notava que “Roriz trouxe muita adrenalina à [e ao Ballet] Gulbenkian”. Por isso obteve vários prémios em Portugal e o Prémio Coreográfico do Concurso de Dança de Osaka. Quem não se lembra de “Três Canções para Nina Hagen”, ou de “As Troianas”, ou de “Treze Gestos de um Corpo”, ou de “Presley ao Piano”? “1988” é o nome da sua nova criação (*O Independente*, 25-11-1988).

Fotografia

[Exposição de Fotografia de Bernard Plossu / Keiishi Tahara.](#)

Incluiu: [Mesa-redonda](#) com Jorge Calado, Jorge Molder, Pedro Miguel Frade, Jean-Claude Lemagny, Joan Fontcuberta (colaboração com o CAM).

Cinema de Animação

[Filmes de Animação.](#)

Em Dezembro, por época das férias do Natal regressou, como era hábito, o cinema de animação ao ACARTE. Não foi possível encontrar informação pertinente.

1989**Resumo**

O ano de 1989 começou com uma mostra de dança portuguesa contemporânea, iniciativa que alguns anos antes seria dificilmente pensável, mas que, no seguimento das várias mostras de dança apresentadas pelo ACARTE e da vitalidade que esta área começou a ter, se revelou particularmente relevante. E, de facto, muito embora algumas vozes críticas considerassem ainda um ‘risco’ o Serviço ACARTE, da Fundação Calouste Gulbenkian, apostar assim em “quem ainda não deu provas das suas virtualidades”¹⁴⁹ era já notória a necessidade de criação de espaços e de meios para o desenvolvimento daquela que parecia ser uma expressão com força no país. Reflectindo os esforços do Serviço na descentralização, a mostra teve uma extensão ao Porto, ao Teatro Carlos Alberto, e como esta outras iniciativas deste ano se desdobraram pelo território, tendo sido apresentada também em Coimbra, na BUC [Bienal Universitária 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, como se verá em pormenor no epílogo.

Em Fevereiro, a performance-arte, que em 1987 e 1988 tinha estado ausente da programação do ACARTE, regressou em jeito de tributo, apresentada num Ciclo de Arte Experimental em homenagem a Ernesto de Sousa, entretanto falecido. O ciclo contou 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, e 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, desta feita 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.

¹⁴⁹ Tomaz Ribas, *A Capital*, 16-1-1989.

Continuaram as apresentações bimestrais do Jornal Falado de Actualidade Literária, pelo PENCLUBE português. Em Abril as marionetas regressaram ao ACARTE, com apresentações radicalmente distintas entre si, e em Maio teve lugar a terceira edição do ciclo Aspectos da Dança Contemporânea, desta feita com foco na América do Norte. A crítica dava então conta de um “corpo que agindo é mais corpo” e “se gere hoje por outras normas” transformando “o que antes era libertinagem em libertário”¹⁵⁰.

Em Junho, o ACARTE acolheu o colóquio Operações do Gosto, onde a proposta, vinda da parte do sociólogo e agente cultural Orlando Garcia, numa altura em que a Sociologia da Cultura estava a dar os primeiros passos no país, implicou um exercício de reflexão interna. Até que ponto instituições como o ACARTE, o ARCO, o Centro Nacional de Cultura ou a Cooperativa Árvore se poderiam considerar como tendo contribuído para uma alteração do “gosto” nacional – ou, estendendo a reflexão desenvolvida nos capítulos anteriores e aplicando-a – de que forma teriam estas instituições contribuído para a formação do tal “povo *pop*” de que dá conta Rui Bebianho?

A iniciativa contou com a participação de uma série de nomes da crítica especializada e mediática que estavam a emergir por estes anos.

A esta iniciativa, 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 SIDA. O mês seguinte arrancou com a IV edição da Dança no Anfiteatro.

Se Agosto era cada vez mais o mês de Jazz em Agosto, Setembro foi o mês dos mais densos e intensos Encontros ACARTE da Direcção de Madalena Perdigão e os últimos que co-programou com George Brugmans – já sem Roberto Cimetta, entretanto falecido, pois também Madalena Perdigão haveria de falecer pouco depois. Esta edição trouxe finalmente a Portugal Pina Bausch e Tadeusz Kantor, nomes maiores da cena mundial, há muito aguardados, juntamente com propostas emergentes e experimentais como era já apanágio da iniciativa. A imprensa multiplicou as reportagens, críticas e acompanhou de perto as propostas que estiveram frequentemente lotadas. E isso mesmo quando algumas das propostas apresentadas não eram do agrado pessoal deste ou de aquele crítico especializado.

¹⁵⁰ Rui Edardo Paes, *Diário de Lisboa*, 19-5-1989.

A comemoração do Dia da Música com um espectáculo dedicado a Erik Satie e o colóquio O Judaísmo na Cultura Ocidental, incluindo a estreia da peça “O Contrabaixo”, marcaram o mês de Outubro.

A Dança continuou em Novembro, com a apresentação de Solos para Nijinski, onde a jovem bailarina do Ballet Gulbenkian Vera Mantero apresentou o solo *Uma Rosa de Músculos*, e o mês avançou com o Colóquio Luso-Espanhol de Arte Contemporânea, ao que se seguiu a Mostra de Dança Espanhola Contemporânea. Madalena Perdigão falecerá por esta altura, sendo interrompida a Mostra por alguns dias. O ano terminou com mais uma edição de Dezembro Infantil, apresentando teatro para crianças, com a presença do Black Lantern Theater.

1989 | Janeiro

Dança

[Mostra de Dança Portuguesa Contemporânea](#). Com extensão ao Porto. Incluiu: [Linha](#), por Rui Horta e amigos; [Voos Domésticos](#), pelo Dança Grupo; [Com\(m\)certo Sentido](#), pelo Aparte (Agentes de Pesquisa na Área da Arte).

A programação do ACARTE em 1989 começou com uma mostra de dança portuguesa contemporânea, prova da vitalidade que José Sasportes havia já notado em 1988, aquando do colóquio Perspectivas da Dança em Finais do Século XX.

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 com elas, que compreendemos o seu esforço e que queremos auxilia-las a continuar, no caminho do experimentalismo e da inovação.

E continuou, exortando o público a acarinhar toda a equipa de profissionais que se juntaram para realizar estas produções. Era o tempo em que muitas funções anteriormente consideradas ‘técnicas’, como a iluminação, passavam a figurar da ficha artística dos

espectáculos¹⁵¹. Aludiu, por último, à sua anterior actividade no que à dança diz respeito, ainda no âmbito do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian:

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. Isso animar-nos-á a prosseguir no caminho começado com a criação dos Estúdios Coreográficos, ao tempo em que dirigíamos o Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, iniciativa felizmente retomada por este Serviço depois de alguns de interrupção e que tem contribuído de maneira notável para a revelação de novos valores no panorama coreográfico português.

E, de facto, foi da conjunção de todos estes factores (mais de três décadas de existência da Companhia do Ballet Gulbenkian e recentes reestruturações na companhia; criação dos estúdios coreográficos do Ballet Gulbenkian; divulgação de novas tendências na dança, entre elas a Companhia de Dança de Lisboa, de Rui Horta, mas também as diversas iniciativas apresentadas pelo ACARTE) interligados com a história recente do país que estas propostas emergiram. Ou seja, pode praticamente afirmar-se que a pujança que a Nova Dança Portuguesa conheceu nos Anos 90 foi fruto não de iniciativas estatais mas em grande parte da acção de esforços privados ou semi-privados, de entre os quais sobressai o da Fundação Calouste Gulbenkian.

Na imprensa podia ler-se:

prossequindo na sua acção artística, cultural e pedagógica de divulgação das mais actuais e vanguardistas expressões que, neste momento, em todo o mundo ocidental, caracterizam a dança e das procuras experimentalistas que, apoiando-se em novos recursos técnicos, tentam inserir a dança nas coordenadas estéticas do nosso tempo, o Serviço ACARTE, da FCG, procura revelar-nos agora alguns aspectos da dança de vanguarda em Portugal, organizando uma Mostra da Dança Portuguesa (Tomaz Ribas, *A Capital*, 16-1-1989).

Num texto longo, dedicado sobretudo ao percurso de Rui Horta, Tomaz Ribas louvou, ainda que prudentemente, a iniciativa que via como “arriscada”:

O que sabemos – e já que se seleccionaram ‘companhias constituídas ad hoc’ – é da existência de alguns jovens bailarinos portugueses, na sua maioria integrados em “circuitos oficiais ou institucionais” onde ainda não tiveram a chance de lhes darem uma oportunidade para criação coreográfica (...) por isso entendemos a prudência do ACARTE – é perigoso e difícil (pode, até, ser negativo) apostar-se em quem ainda não deu provas das suas virtualidades (Tomaz Ribas, *A Capital*, 16-1-1989).

Sobre o espectáculo *Linha* escreveu-se o seguinte:

Para a criação de *Linha*, Rui Horta reuniu os seus amigos: Luís Cília, que compôs a sua mais longa obra; Isabel Trovão, jovem estilista recentemente formada pelo IADE e já com uma participação

¹⁵¹ Esta passagem de funções antes técnicas para a ficha artística do espectáculo levará António Pinto Ribeiro, a dedicar um texto aos iluminadores. Ver a este respeito “A arte das trevas” in *Dança temporariamente contemporânea*, vega, Lisboa:1994. Esta obra reúne um conjunto de textos escritos pelo autor entre 1987 e 1993, tornando-se uma referência importante numa abordagem à programação de dança do Serviço ACARTE nesta época. É de notar que Pinto Ribeiro pela mesma altura trabalhou igualmente no ACARTE como Assistente de Madalena Perdigão.

na Portex In e um convite para a Portex Outono/Inverno 89/90, que criou os figurinos; Paulo Graça, que concebeu os desenhos de luzes, e cinco jovens bailarinos, todos eles com frequência internacional de vários cursos de dança – Paulo Ribeiro, Clara Andermatt, Carlota Lagido, Inês Bernardo e Francisco Camacho (*Tempo*, 12-1-1989).

Horta excedeu-se, passou uma página e conquistou uma vitória, com esta estreia. Mesmo tendo em conta que o jovem coreógrafo não fez mais do que “citar” duas linguagens estabelecidas na dança contemporânea, a forma como as associa tem resultados desconcertantes. (...) O espectador retém, no entanto, que a ruptura de uma determinada ordem é a invenção de outra diversa, até ao paroxismo e à desarticulação dos corpos, com a perda completa de qualquer sentido. (...) Mas esse é precisamente o risco de uma dança como esta, pensada e praticada na margem do exercício físico puro e da performatividade mais elementar. Os bailarinos vestem-se (de Isabel Trovão, é bom que se assinale), têm estaturas muito diferentes e “estilos” distintos: se por momentos desempenham os mesmos passos, é mais usual interpretarem, cada um por si, os seus discursos pessoais, que só não se viram para um estado catatónico porque no conjunto consegue-se uma estranha harmonia múltipla e sucessiva. Torna-se impossível ver tudo de uma só vez: os corpos fogem sempre aos enquadramentos parados, é preciso que o olhar passeie, procure, hesite, em suma, que seja um olhar “nervoso”. (...) O ano começou da melhor maneira para a dança portuguesa contemporânea: 1989, ano barroco (Rui Eduardo Paes, *Diário de Lisboa*, 7-1-1989).

Quanto ao *Voos Domésticos*, do Dança Grupo, escreveu-se:

...É uma reposição do Dança Grupo, que desde Janeiro de 1988 o tem vindo a apresentar. No entanto, este espectáculo constitui um momento diferente na vida dos sete elementos do grupo (Clara Niza, Elisa Worm, Fátima Niza, Lídia Miguens, Luísa Palha, Luís Carolino, Orlando Worm e Nuno Carinhas) por ser uma das suas primeiras experiências no campo da criação colectiva, área que pretendem desenvolver cada vez mais. (...) “Nascemos há 10 anos com o intuito de criar coisas bonitas em termos de dança. Sentiamo-nos bem a trabalhar em conjunto e há muito que desejávamos mostrar um pouco do nosso trabalho fora do País” disse a A Capital Luís Carraça, um dos fundadores do grupo (...). “Decidimos criar *Voos Domésticos* para nos lançarmos num campo mais vasto do que o nacional e conseguimos, assim, ir a diversos países com convites oficiais”. (...) o grupo que ele [Luís Carraça] ajudou a criar e que surgiu um pouco por acaso, depois de um espectáculo para a RTP no ano de 1978, tem como motor o trabalhar e divulgar a dança contemporânea. (...) “Temos uma concepção de que a dança não é perfeita, nem plana e muito menos linear. É, sim, algo em mutação, que surge da compreensão da recolha de fenómenos do dia-a-dia os quais, conjugados com a música, vão resultar em termos de espectáculo”, sublinhou Luís Carraça. (...) Mas neste espectáculo do Dança Grupo também a música minimal repetitiva, interpretada através de sofisticados instrumentos electrónicos, pretende recriar o ambiente de rotina e de pressão que caracteriza o dia-a-dia da sociedade contemporânea. (...) Uma outra “originalidade” existente em “*Voos domésticos* reside na forma como o espectáculo é apresentado. A realidade é que esta produção, com cerca de 60 minutos, não possui intervalos, correndo ininterruptamente”. A primeira parte, coreografada por todo o grupo, intitula-se “Macromassa” (...). “Existe somente uma parte com título, porque pensamos que as outras podem ser aquilo que cada um conseguir imaginar. Queremos, assim, dizer às pessoas que têm o livre arbítrio de tirar as ilações que quiserem de todo o nosso trabalho” (*A Capital*, 21-1-1989).

Em causa, como se vê, não apenas novas propostas estéticas como outros moldes de criação.

Apresentou-se por último, o espectáculo *Com(m)certo Sentido*, pelo Aparte (Agentes de Pesquisa na Área da Arte):

Se excluirmos as duas mais antigas companhias de Lisboa (o Porto continua à espera que uma luz de vontades e iniciativas o despertem), penso que podem desde já definir-se perfis para as tendências dos jovens agrupamentos portugueses. E aí temos Rui Horta e Amigos estabelecendo uma “linha” entre a *modern dance* e a dança contemporânea, com seus sinais (momentos coreográficos funcionando umas mais outras menos vezes). E no outro topo dessa “linha”, avançando a grande velocidade, Margarida Bettencourt com o seu APARTE (...) Por agora, Margarida Bettencourt parece-me o mais sensibilizado dos nossos coreógrafos para esta corrente

balética. (...) Como tantos dos melhores grupos que nos visitam – ela merece um alto patrocínio que lhe permita alongar voos domésticos para além-fronteiras (Manuela de Azevedo, *Diário de Notícias*, 26-1-1989).

Foi um espectáculo bem ritmado e cheio de imaginação. A sessão foi dividida em três partes: Floresta, A Sílvide e Com(m)certo Sentido. A primeira parcela do espectáculo foi acompanhada com um filme sobre a floresta (...). Segue-se um “intermezzo” burlesco. (...) A última parte dedicou-se a temas mais emocionais. (...) A interpretação dos bailarinos demonstra uma técnica perfeita (com influências nítidas de Merce Cunningham), que se notava na certeza com que executavam os movimentos (Maria Vargas e Adriana Macedo, *Europeu*, 20-1-1989).

A coincidência de nome entre o grupo APARTE e o Serviço ACARTE deu origem a confusões curiosas a propósito das quais a acção do Serviço foi lembrada:

Na entrevista ao grupo de bailado Aparte (...), vem uma citação mínima que diz: “O Aparte é a única entidade interessada em promover as novas tendências da dança”. Ora, o que se passa é que não é Aparte, mas sim ACARTE, sigla do Serviço dirigido pela Dr.^a Madalena Perdigão da FCG, na íntegra, Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte. Num País em que a Secretaria de Estado da Cultura e outras entidades oficiais votam tudo o que é novo ao abandono e esquecimento, esta senhora é a única pessoa que ainda dá hipóteses a novos grupos e a novas artes de mostrarem o seu trabalho, correndo a mesma, muitas vezes, o risco de ser sujeita à crítica pela sua ousadia. Por ser demasiado importante e por querermos realçar o trabalho desenvolvido em Portugal pelo Serviço ACARTE da FG, não podemos deixar de fazer a devida correcção. Se somos rigorosos na crítica, também o queremos ser no reconhecimento que devemos a determinadas pessoas (*A Capital*, 26-1-1989).

Literatura

[Jornal Falado da Actualidade Literária](#), 5.^a edição.

1989 | Fevereiro

[Ciclo de Arte Experimental](#) (Homenagem a Ernesto de Sousa).

Incluiu: Espectáculos: *Cantigas*; *Son Entero*; *Halleluah*, [Vocem Electric Voice Theater](#); *Osarcongostos*, [Bouche-Cousoue-Theatre](#) (Lídia Martinez); *Os Limites da sua Alma*, [Miguel Yeco](#); *Mobilis in Mobile*, [Rui Órfão](#); *Minha Montanha Holandesa*, [Carlos Gordilho](#); *S*, [Elisabete Mileu](#); *Vruutmd*, [Manoel Barbosa](#); *Cannibal!*, [Ian Smith](#).

Em 1989, numa homenagem a Ernesto de Sousa, a performance arte regressa ao ACARTE.

No texto do programa, Madalena Perdigão evocou as três diferentes formas da colaboração que Ernesto de Sousa desenvolveu ao longo dos anos com o ACARTE: a

propósito do ciclo Almada Negreiros, em 1984; por ocasião da Exposição-Diálogo Sobre Arte Contemporânea, em 1985; e, por último, por ocasião de um vídeo sobre a sua pessoa, realizado por Leonel Moura. Invocou igualmente a importância que Ernesto de Sousa atribuía ao abraçar de uma modernidade que não era mera ilustração, inserindo os objectos do ACARTE nesta linhagem:

Ernesto de Sousa foi um dos primeiros colaboradores a que o Serviço ACARTE fez apelo, logo acabado de criar, em Agosto de 1984, para o que constituiu um dos seus projectos mais importantes: o ciclo de manifestações teatrais e multimédia, assim como o colóquio, destinados a complementar a exposição retrospectiva da obra plástica de Almada Negreiros comemorativa do primeiro aniversário da Inauguração do Centro de Arte Moderna.

De facto, o seu nome surgiu como indispensável ao programar-se este ciclo de manifestações, não apenas porque se impunha a apresentação do multimédia Almada, nome de guerra, de sua autoria, mas também porque Ernesto de Sousa muito se assemelhava ao homenageado de então pela sua maneira de encarar a arte, uma maneira aberta, descomplexada, multidisciplinar e crítica. Noutra ocasião importante, por ocasião da Exposição «Diálogo sobre Arte Contemporânea, organizada pelo Conselho da Europa e pela Fundação Calouste Gulbenkian, em 1985, solicitou também o ACARTE a colaboração de Ernesto de Sousa, para escrever o artigo de fundo do catalogo das Performances/Teatro, Música, Performance-Arte, que se realizaram no âmbito daquela Exposição e que o Serviço organizou. Nessas performances colaboraram nomes tão famosos (ou que o viriam a ser) como Lourdes de Castro, Manuel Zimbro, Maurício Kagel, Companhia Jan Fabre, Wolf Vostell, Companhia Jack Helen Brut, Carlos Gordilho, Stuart Brisley, Fernando Aguiar, Les Percussions de Strasbourg, Oficina Musical, Marina Abramovic/Ulay, Ulrike Rosenbach, Teatre de la Claca e não me lembro de ninguém que tanto se congratulasse com esta manifestação como o fez Ernesto de Sousa.

O terceiro contacto havido entre este artista e o ACARTE aconteceu por interposta pessoa. Leonel de Moura propôs-nos a realização de um vídeo sobre a sua obra e personalidade, tendo a proposta sido aceite com o maior interesse e entusiasmo.

O vídeo aí está. Intitula-se “Ouro”. Foi concebido dentro de um esquema de limitações orçamentais mas constitui, além de prova do talento do autor, um testemunho válido da personalidade de Ernesto de Sousa. Personalidade essa que tem a nosso ver mais importância do que a obra que o artista nos deixou. Se considerarmos o seu percurso, desde ter dado um impulso ao cine-clubismo português impulso até à organização da Alternativa Zero em 1977 - um marco na cultura artística portuguesa - à realização do filme Dom Roberto, à fundação e direcção da Galeria Diferença (um nome que diz muito) passando pela luta por um novo cinema português, por estudos sobre arte popular portuguesa, por trabalho no domínio interdisciplinar e da fotografia, pela organização de numerosas exposições/instalações, tudo, mas tudo nos leva a concluir tratar-se de uma personalidade rica e multimoda, que muito influenciou a vida cultural e artística portuguesa últimos tempos.

As palavras, que escreveu na Revista de Arquitectura, nº 110, de Agosto de 1969, continuam a ser válidas: “Para a cultura portuguesa, desconexa, desligada e inimiga de si própria, a modernidade tornou-se não uma ilustração gostosa mas a única saída, se não nos queremos todos resignar, escritores, artistas plásticos, cineastas e outros, a meros epígonos, a curiosos macacos habilidosos.” Estas palavras, lidas à luz da nossa actualidade, ajustam-se aos objectivos do ACARTE, que tem assim mais uma razão para prestar homenagem a Ernesto de Sousa, no âmbito do novo ciclo de Arte Experimental/Música, Teatro, Arte-Performance que vai realizar-se de 3 a 19 de Fevereiro de 1989.

No programa sintetizou também as características principais que presidiram à escolha das propostas apresentadas: “[O seu] carácter efémero, (...) a utilização do corpo como meio

de expressão, a experimentação como elemento indispensável para o progresso das artes e como necessidade intrínseca de cada artista.”

Usando já o termo híbrido para descrever estas propostas ocorridas “num tempo em que os experimentalismos já não são prática comum”, Rui Eduardo Paes acompanhou o ciclo, escrevendo sobre Ian Smith, Rui Órfão, Miguel Yeco e Manoel Barbosa:

Provando que o género performance tem a faculdade de tomar o jeito que dele se entender, numa versatilidade que raro encontramos noutros sectores, o fim-de-semana do Ciclo de Arte Experimental organizado pelo ACARTE do CAM foi amplamente elucidativo. Confirmou a ideia de que a intervenção artística não precisa, à partida, de excluir nenhuma linguagem, justificou a noção de que os sentidos nunca são unívocos e podem escolher fórmulas e mediações mais ou menos explícitas e complexas. Mais: mostrou-nos que a arte performativa é caracteristicamente híbrida, fazendo corpo, sempre de modo coerente, tanto com os elementos de feição plástica como com os de origem teatral.

Assim, *Mobilis in Mobile*” de Rui Órfão, espectáculo apresentado no sábado, e “*Cannibal!*” de Ian Smith, que ontem encheu a Sala Polivalente do CAM, constituem o oposto um do outro, dando ambos liberdade à criação. Ian Smith é um “art gangster”, como se podia ler no blusão que trazia vestido quando foi ver o trabalho de Rui Órfão. Acutilante, provocativo, sarcástico, irónico até, mas sobretudo votado a suscitar a reflexão, o performer britânico “obriga” os seus públicos a usar da consciência no que se refere a temáticas difíceis e polémicas – como o canibalismo, assunto ingrato que o trouxe a Lisboa. Para o fazer misturou algo parecido com o documentalismo de palestra científica, a expressão corporal, a canção e, com um papel determinante, a fala. (...) já a performance multimédia de Rui Órfão se notabilizou pela exaltação do silêncio expressivo. “*Mobilis in Mobile*”, na continuação das criações mais recentes do autor, joga com as representações simbólicas, apreensíveis só pela visão. Imagine, leitor, o artista suspenso no ar, sentado numa cadeira: diante de si um chuveiro simula a chuva, e atrás uma ventoinha faz o mesmo com o vento. Munido de uma pá atira tinta azul para os jactos de água, até se espalhar, em baixo, sobre uma tela de grandes dimensões. Durante alguns minutos repete o mesmo exercício, enquanto nas paredes são passadas imagens de linhas traçadas na tinta (azul também) fotografadas microscopicamente. Subitamente a tela é posta na vertical e o performer fica suspenso nela, preso pelos pés. Os processos foram elementares, mas as implicações muitas e profundas. (...) Baixo e cima tomam neste espectáculo a categoria de localizações espaciais com pleno direito, caracterizando por si mesmas um papel. (Rui Eduardo Paes, *Diário de Lisboa*, 13-2-1989).

Manoel Barbosa já penetrara há algum tempo em domínios que uma primeira impressão pode considerar desde logo como o universo das exigências mais básicas disso a que se chama espectáculo, seguindo por rumos – disse-o algures o artista – “que se desejam urgentes destruidores da visão”. Por isso os seus últimos trabalhos de performance têm incorrido no risco da impopularidade, tornando-se herméticos e conceptuais e obrigando a uma apreensão dificultada e complexa. Mas nunca como em “*Vruutmd*”, ontem estreada na Sala Polivalente do CAM, tinha ido tão longe na ausência de quaisquer exercícios de cativação do público. Votado a algo que só poderemos denominar de espectáculo do “anti-espectáculo”, os presentes matematismos corporais-espaciais de Barbosa, se indesmentivelmente interessantes, não deixam de contrariar quem vê. Talvez “*Vruumdt*”, que hoje é repetida, pelas 22 horas, no contexto do Ciclo de Arte Experimental organizado pelo Serviço ACARTE, seja até ao momento a performance mais elaborada do conjunto de representações, mas ela terá sido também a menos aceite pelos assistentes. (...) Não é fácil gostar do mais recente Manoel Barbosa, sobretudo quando se constata que o performer poderá estar a resvalar para fórmulas que à partida excluem a existência de um público. Num tempo em que os experimentalismos já não são prática comum, Barbosa será porventura um dos últimos dinossauros, mas estas suas obsessões levá-lo-ão a nenhum lado, se...Se (Rui Eduardo Paes, *Diário de Lisboa*, 15-2-1989).

Utilizando a expressão “performers nacionais”, Rui Eduardo Paes escreveu sobre o Fernando Pessoa de Miguel Yeco, em época de redescoberta do poeta:

Pessoa pode de facto sintetizar no espaço mítico português um “caso mental”, mas em Miguel Yeco é uma obsessão, com contornos que constituem já um fenómeno de exorcização e sublimação artística que não pode passar despercebido pelo que têm a ver, e profundamente, connosco. Ontem, no Ciclo de Arte Experimental organizado pelo ACARTE do CAM, quem assistiu à performance “Os Limites da Sua Alma” foi apresentado com o que de mais consistente assinou aquele performer desde que vestiu as roupas do poeta da alma portuguesa. O seu Pessoa é uma figura patética e kitsch até ao desespero, uma voz e uma presença que diz “I know not what tomorrow will bring”, numa inversão de sentidos que são nossos, uns e outros por igual. No entanto, malgrado alguma genialidade na encarnação do personagem, muitos aspectos falham - continuam a falhar – no trabalho de Yeco.

Talvez seja este o performer nacional que mais recorre a elementos próprios do teatro, começando pela própria verbalização oral dos seus quadros, e se considerarmos Alberto Pimenta um exemplo à parte (Rui Eduardo Paes, *Diário de Lisboa*, 10-2-1989).

Do tempo “já não ser de experimentalismos” glosou também a crítica à proposta de Elisabete Mileu, desta feita no DN:

Às vezes entramos em absurdos e barroquismos que não nos dizem respeito mas sim ao incomensurável mundo da “feiras das vaidades” e do intelectualismo superficial. Que bom que é ser-se intelectual (às vezes) e poder massacrar os outros com os nossos fantasmas e contradições, chamando-lhes por exemplo Arte Experimental, “Performances” ou outros nomes que tais, levando-nos a pensar em vanguardismos quando não é caso disso! (...) parece-me que foi o que aconteceu na Sala Polivalente do CAM com a apresentação da “Performance – Instalação S” de Elisabete Mileu, espectáculo que encerrou o Ciclo de Arte Experimental da ACARTE, na Gulbenkian. Imagine um gigantesco S reproduzido no chão (areia, terra, barro, pó?) com zonas de cores várias por onde a autora se arrastava percorrendo (nas suas palavras)... um S é um momento do longo e intrigante combate entre o tempo e o espaço, com facções ocultadas pela memória. Também gritava, rugia, entrava em estertor, agitava-se e misturava-se com a terra (ou lá o que era!). De repente, alguém lá de cima atirava carneiros (cabritos) mortos e esfolados para o mesmo espaço. Depois de duas décadas de sessões experimentais, acontecimentos culturais importantes, anti-arte e afins, já não há pachorra para aturar tais amadorismos e mediocridades (Ana Bela Martins da Cruz, *Diário de Notícias*, 21-2-1989).

1989 | Fevereiro e Março

Teatro Musical

[Ciclo Vertentes do Teatro Musical.](#)

Incluiu: [Viagem de Inverno](#), de Pedro Calapez e Nuno Vieira de Almeida; [Conversa entre um contrabaixo e uma inquietação](#), de Manuel Cintra e Constança Capdeville.

De novo, os cruzamentos. A Directora do ACARTE explicou a proposta no programa da iniciativa:

Agrupamos, sob esta designação, dois espectáculos que têm de comum a música e a poesia, não sendo, todavia, nem um recital de canto, nem um recital de poesia. Une-os o carácter experimental e de pesquisa, dão-lhes forma complementar o teatro e o movimento. (...) A incomodidade destas criações, aliada as suas características atrás apontadas, torna-as extremamente atractivas para o ACARTE, dados os objectivos do Serviço e também, assim o esperamos, para o público. Ambos os espectáculos se propõem abrir caminhos para o futuro, numa perspectiva interdisciplinar que não

se confunde com a arte total, com o Grande Teatro do Mundo, dos Séculos XVI e XVII, nem com o teatro total de Erwin Piscator, dos princípios deste Século, mas constitui, sim, uma arte inventiva e intimista, aberta às reacções do publico.

Música

Ciclo Vozes do Mundo.

Incluiu: Concertos: [Pu Thai](#) (Tailândia) e [Dimi Mint Abba & Seidoum Ould Eide](#) (Mauritânia).

Já no programa da edição de 1988 do ciclo Vozes do Mundo, Madalena Perdigão se tinha referido ao pendor internacionalista da acção do Serviço, voltando a fazê-lo agora a propósito do 2.º ciclo desta iniciativa:

Recordamos, no preâmbulo do programa do 1.º Ciclo VOZES DO MUNDO, realizado em Janeiro do ano findo, o pendor extra-europeu do ACARTE e a sua vocação internacionalista, que não col nem contradizem o intento de contribuir para a fortificação do ideal europeu e a atenção dada aos valores portugueses, igualmente características do Serviço.

Mas este ‘agora’, mostra o crítico José Blanc de Portugal, teve lugar num momento em que:

[em] Portugal já se estuda universitariamente a etnomusicologia e o Yearbook for Traditional Music (...) acaba de editar In Search of a Lost World: Overview of documentation and research on the Traditional Music of Portugal (...), [sendo por isso uma altura em que] mais se impõe o conhecimento prático das músicas tradicionais exóticas. (...) A África devia interessar-nos particularmente quanto aos PALOP onde se faz sentir a influência da música portuguesa”, (José Blanc de Portugal, *Diário de Notícias*, 26-3-1989).

continuando numa lamentação e referindo com “pena que se electrifiquem os instrumentos”. A este respeito também Rui Eduardo Paes, se lamentou, explicando que

a presente atenção do Ocidente às músicas étnicas do planeta, que em Portugal não deixa também de ser uma evidência, parece ser algo mais do que uma moda passageira. Vários factores nos levarão a isso: a própria estagnação das músicas do lado de cá, a nível conceptual e de soluções, o cansaço do mercado face aos modelos que são ofertados e, no fundo de tudo isto, o surgimento de uma nova consciência universal e a tentativa de ligar outra vez à terra. Só que o sistema comercial capitalista dita sempre as suas regras e nenhum gosto pelos “exotismos” mais puros pode ficar impune – no lado de lá, espertos, andam a produzir música “tradicional” pra exportação, com arranjos ao agrado de europeus e americanos e introdução de instrumentos ocidentais (Rui Eduardo Paes, *Diário de Lisboa*, 11-3-1989).

Sobre os primeiros, disse ainda Rui Eduardo Paes, espelhando as discussões em torno do primado da performance vs o primado do texto/encenação que acompanhou toda a actividade do Serviço, mas agora no que à música dizia respeito:

Não sei por que obras deste mundo confunde-se o que diz a palavra “drama” com o que explicita essoutra chamada “acção”. São coisas, talvez, de uma certa tradição que sobrepõe o escrito e o escriturado sobre a expressividade imediata, buscando na programação encenadora o que falta de “bichinho” neste Ocidente que ainda se vê de fraque. Ontem à noite estreou em Lisboa, na Sala Polivalente do CAM, um colectivo musical da Tailândia que escolheu a via não-dramática para as suas interpretações da tradição – os cantores fazem ouvir um texto memorizado mas a inflexão

tonal do que dizem é suporte para a improvisação dos instrumentos e até das suas próprias atitudes. Assim, mostram-se espontâneos, vivos, naturais, saudavelmente reactivos, nada retóricos e, fazendo dos corpos a ilustração do canto, presenteiam-nos com uma música que serve, acima de tudo, para sorrir. Pois é: os seis Pu Thai não são nada como os nossos doutores de solfejo.

E acabou apontando os riscos exoticizantes em que este tipo de iniciativas podia incorrer, e aproveitou para lançar uma crítica a uma iniciativa do ACARTE, entretanto interrompida: os ciclos de Nova Música Improvisada:

Apesar de inserido num ciclo do Serviço ACARTE do CAM dedicado às "Vozes do Mundo", com a intenção de divulgar os patrimónios músico-culturais do planeta, não deixei de imaginar este grupo proveniente da província de Nakhon Phanon, extremo nordeste da Tailândia, no contexto de uma iniciativa que vai para um par de anos o mesmo ACARTE abandonou: os ciclos de música improvisada (...) que tiveram como defeito único formalizarem fórmulas e esquecerem que a própria ideia de improvisação se fundamenta em músicas como esta da Tailândia (...). Em vez disso, porém, temos as "vozes do Mundo", com os riscos inerentes (e não sei se previstos pelos seus organizadores) de folclorização, valorizando-se simplesmente o que as músicas tradicionais e patrimoniais têm de exótico (Rui Eduardo Paes, *Diário de Lisboa*, 17-3-1989).

Sobre os segundos podia ler-se:

Na Europa, continente da cultura clássica, a moda musical são os sons étnicos africanos. As sonoridades ancestrais, imutáveis, estão agora a seduzir meio mundo. Para a eficaz comercialização do produto, adapta-se a música às novas tecnologias dos estúdios de gravação e saem produtos como Mori Kanté ou, mais perto das suas origens, Fela Kuti. No passado sábado, o CAM, da FG, foi eco deste novo modismo. Com o seguimento do ciclo "Vozes do Mundo II", organizado pelo Serviço ACARTE, foi apresentada um pouco da música da Mauritânia no seu estado mais puro (Cristina Gomes, *Êxito*, 16-3-1989).

1989 | Março

Teatro

[*Zone*](#), de Guillaume Apollinaire, pela Companhia L'Atelier du Chaudron (França), (encenação: Tanith Noble).

Carlos Porto a respeito da passagem da companhia pelo país escreveu:

Foi com base neste poema, (...) que a Companhia L'Atelier de Chaudron, sediada na Cartoucherie de Vincennes, perto de Paris, criou o espectáculo que tem o mesmo título. (...) Procura de um teatro futurista, se é que a expressão tem algum significado, "Zone" não escapa ao óbvio de estereótipos que de algum modo resultam da cristalização do poema e da linguagem cénica utilizada, cujas relações não parecem suficientemente enérgicas para usar um termo caro aos futuristas. (...) L'Atelier du Chaudron não se limitou a apresentar o seu espectáculo em Lisboa. Andou por Viana do Castelo, Braga, Coimbra e Évora. Mais: no Porto, além de apresentar o espectáculo, permaneceu durante alguns dias tendo dirigido um curso de formação teatral para os interessados, que os houve. O aproveitamento, sempre que possível, da presença de artistas estrangeiros, parece-me de aplaudir (Carlos Porto, *Diário de Lisboa*, 13-3-1989).

Já Fernando Midões comparou a proposta com *Fausto. Fernando. Fragmentos* de Ricardo Pais, há pouco tempo apresentado no Teatro Nacional D. Maria II:

Neste primeiro trimestre de 1989 tem sido muito vincada a presença, entre nós, do teatro francês. (...) conclui-se como este trabalho francês [“Zone”] e alguns dos seus métodos dramaturgicos apresentam, curiosamente, certos parentescos com o levantamento de *Fausto. Fernando. Fragmentos*, efectuado por Ricardo Pais e recém-exibido no Nacional (Fernando Midões, *Diário de Notícias*, 13-3-1989).

1989 | Abril

Teatro

[*Doublages*](#), Jean-Paul Wenzel.

Carlos Quevedo, lamentando a falta de criação teatral nacional, deu conta da passagem de teatro francês pelo país nesta temporada:

De *Doublages* só fica na memória um cenário que cumpre uma promessa de inquietação e o esforçado trabalho de duas actrizes em troca de nada (...). Mas tudo isto não é muito importante. O importante é que abrimos os jornais, e em Lisboa não há sequer uma dúzia de espectáculos em cena. (...) O importante é perceber que o nível de qualidade que queremos e necessitamos só se conseguirá através da quantidade. E concordemos que, para termos bons espectáculos, precisamos de muitos espectáculos (Carlos Quevedo, *O Independente*, 14-4-1989).

Já Carlos Porto falou de uma renovação do repertório de teatro estrangeiro em Portugal (teatro de texto, entenda-se), e Manuel João Gomes deteve-se nas características formais desta renovação, dando igualmente conta do papel importante desempenhado, à época, pela Casa da Comédia:

Não é difícil detectar-se uma alteração, não se sabe se meramente superficial e provisória, do repertório do teatro estrangeiro apresentado em Portugal. Mesmo sem tomarmos em conta a recuperação do teatro de Tennessee Williams, que ficámos a dever ao Teatro Hoje, nem a revelação dessa obra-prima do teatro inglês recente, que é a *Trilogia da Guerra*, de Edward Bond, do Teatro da Cornucópia, esquecendo mesmo um outro autor britânico, Alan Bennet, que o Teatro Estúdio de Lisboa apresentou pela primeira vez em Portugal com a peça *Habeas Corpus*, assim como dois cultores do Teatro do Quotidiano, o alemão-ocidental Heinrich Henkel, com a peça *Olavo e Alberto*, espectáculo do CDAG, e *Doublages*, de Jean-Paul Wenzel, espectáculo do ACARTE, sem termos em conta, dizíamos, essa teoria de espectáculos recentes, a alteração referida surge explicitada em peças de dramaturgos norte-americanos das mais recentes gerações: David Mamet, com *Perversões*, no Clube Estefânia (...), Sam Shepard, com *Possessos de Amor*, espectáculo dos Comediantes do Porto, Neil Simon, com *Os Recrutados*, espectáculo da Comuna. A apresentação destes autores representa uma actualização do repertório estrangeiro do nosso teatro a ter em conta (Carlos Porto, *Diário de Lisboa*, 8-4-1989).

Basta pensar na peça de Christian Giudicielli (*Pequeno Rebanho, Não Desespere*) recentemente representada na Casa da Comédia, ou na peça de Denise Schalom (*Ela Não Sabia Sonhar*) representada em 1985 no Nacional, para se ter uma ideia do mar em que navegam estes dramaturgos de França. Uma ligação directa aos temas do quotidiano, mas, ao mesmo tempo, uma recusa da estrutura dramática convencional que o teatro naturalista e realista em princípio exigem:

são as principais características. E uma outra muito importante, um facto comum às três peças referidas, é o terem um elenco muito limitado. Duas atrizes chegam e sobram. (...) A cenografia que esta dramaturgia exige, devido à sua estrutura fragmentária, é sempre difícil de conceber e permite aos cenógrafos trabalharem um tanto à margem do texto. As cadeiras gigantescas com uma janela a servir de encosto (ou um encosto que serve de janela), cadeiras cujo assento se levanta e se transforma em toucador, cadeiras com gavetas, cadeiras com portas de correr, cadeiras que não são cadeiras (tal como não era cachimbo o cachimbo de Magritte), estas cadeiras seriam um cenário adaptável ao *Fausto*, *Fernando*, *Fragmentos*, da mesma forma que o dispositivo cénico do *Fausto* podia servir “tant bien que mal” esta peça. Isto é: a estética do cenógrafo anda nestes dias muito independente, regula-se o mais possível pelo arbitrário (Manuel João Gomes, *Europeu*, 14-4-1989).

Colóquio

[O Sagrado e as Culturas](#), (organização: Maria de Lourdes Belchior).

Incluiu as seguintes Mesas-redondas:

“O Sagrado e as Culturas: a Perspectiva da Antropologia”, coordenador: Abílio Lima de Carvalho; participantes: João Pina Cabral, Manuel Viegas Guerreiro, José de Freitas Ferreira;

- “O Sagrado e as Culturas na Idade Média”, coordenador: José Matoso; participantes: Joaquim Bragança, José Da Silva Lima, Luís Filipe Krus;

- “A Problemática da Evangelização nos Descobrimentos”, coordenador: Luís Filipe Barreto; participantes: Luís Filipe Tomás, Luís Graça, José Manuel Garcia;

- “O Sagrado e as Artes”, coordenador: Eduardo Lourenço; participantes: Luís Cunha, Adolfo Gutkin, António Pinto Ribeiro, Rui Nery;

- “As Faces do Sagrado no Portugal Contemporâneo”, coordenador: António Matos Ferreira; participantes: Carlos Silva, Agustina Bessa Luís, Rui Mário Gonçalves, Paulo Rocha;

- “O Sagrado e a Política”, coordenador: Pedro Sarsfield Cabral; participantes: Natália Correia, Maria de Lourdes Pintassilgo, Pedro Roseta, Francisco Lucas Pires;

- Apresentações: “O Culto Medieval do Espírito Santo e o Futuro”, por Agostinho da Silva; e “Le Sacré et les Lieux de Memoire: l'exemple des cathédraux”, de André Vauchez, com apresentação de Luís Filipe Krus;

- Exposição: organizada pelo CAM com a colaboração da pintora Emília Nadal;

e ... [para um Stabat Mater](#), de Constança Capdeville e ColecViva.

A imprensa deu conta do sucedido, prestando especial atenção a alguns palestrantes, entre eles o filósofo Agostinho da Silva, deixando entrever a época que então se vivia:

As histórias eram simples, sem pretensões de erudição. O pretexto era “O culto medieval do Espírito Santo e o futuro”, tema incluído no colóquio “O Sagrado e as Culturas, organizado pelo ACARTE da FG. (...) São os portugueses um dos temas predilectos deste “mestre” [Agostinho da Silva] de sabor antigo, que junta os discípulos à sua volta para o escutarem: “Escutam-me, porque talvez andem vazios, mas pode ser que um dia se cansem...”, dizia. E aos portugueses, já que o escutam, não se coíbe de dar alguns conselhos: “Nenhum português e nenhum espanhol quer ser normalizado, ao contrário da CEE que está a a normalizar as maçãs e as laranjas. Por isso aconselho os portugueses e os espanhóis a serem anormais.” (...) “Há duas qualidades que os portugueses têm: a primeira é a capatazia – onde os portugueses chegam, juntam-se em grupo e arranjam um capataz. A segunda é a capacidade de ir ao biscate”. Abolidas as fronteiras da CEE, facto que muitos anseiam, teremos “uns milhões, só com o bilhete de identidade, a ir aos biscates” (António Marujo, *Diário de Lisboa*, 20-4-1989).

Natália Correia, Maria de Lourdes Pintasilgo e Pedro Roseta e Francisco Lucas Pires, introduzidos por Francisco Sarsfield Cabral, anunciaram as saídas “sagradas” para o viver político de hoje, oscilando pelas perspectivas quer humanista quer cristã, mas sempre libertadoras, no debate que foi O Sagrado e a Política. Depois de cinco dias de reflexão sobre o sagrado, foi um debate caloroso que encerrou este debate (...), ou não estivesse a política neste país, a 15 anos da revolução dos cravos, ainda na ordem do dia. (...) Para o político, os constantes apelos aos valores espirituais, provenientes dos diferentes quadrantes do pensamento e comportamento, que fazem, por exemplo, Gorbachev citar o nome de Deus, quando do seu encontro com Reagan nos EUA, são, actualmente, a evidência de que César começa a aceitar o lugar de Deus (Marina Azevedo, *Europeu*, 23-4-1989).

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 técnica¹⁵²:

“O sagrado tem alguma coisa a ver com a condenação de Rushdie, feita por Khomeini? Ou com o fenómeno das seitas, que se vive hoje por todo o mundo ocidental? Ou com as pulseiras propagandeadas por António Sala quase como “elixires da vida eterna”? E “o século XXI será religioso ou não será nada”, como dizia Malraux? Agustina fez uma surpresa, foi ontem à Gulbenkian e disse: “O sagrado está presente na vida do homem”. Mas hoje, no entanto, “o sagrado é reduzido a escombros pela própria deformação da caridade”. (...) António Pinto Ribeiro, da Escola de Dança de Lisboa e do Serviço ACARTE (...) da Gulbenkian, ao falar de dança e do lugar do corpo na sociedade contemporânea, afirmou que “o corpo deixou de ser laico, para se tornar no maior depositário do totemismo contemporâneo. É uma espécie de deus que veneramos: Maradona ou as ginastas romenas são os exemplos acabados do corpo “hi-fi, alta fidelidade, conseguido por aquisição técnica e que é uma divinização contemporânea do humano”. É este o “corpo da glória, o corpo místico”, que não é belo, mas “sublime”. No corpo, com o corpo, procuramos o espectáculo. E “em cada espectáculo que vemos, ansiamos pelo divino”. (António Marujo, *Diário de Lisboa*, nd)

Literatura

[Jornal Falado de Actualidade Literária, 6.ª Edição.](#)

¹⁵² Ver a este respeito *Dança temporariamente contemporânea*, Vega, Lisboa: 1994.

Prosseguiram as bimestrais edições do Jornal Falado de Actualidade literária, para a qual se prometeu “novo figurino” a partir da edição seguinte:

A sessão [do “Jornal Falado da Actualidade Literária”], que teve lugar na sala polivalente da FG, constituiu um exemplo elucidativo de como se pode morrer de tédio perante um escarapate de livros nomeados ou de como a literatura pode tornar-se um xarope, tomado a colheres de sopa, de fastidioso gosto e difícil digestão. (...) o moderador Manuel Alberto Valente prometeu novo figurino a estrear no próximo dia três de Junho, constatada que foi a pouca eficácia comunicativa deste (...) cerca de 40 pessoas que, ao longo de duas horas, aguentaram pé firme, remexendo-se, embora, nos assentos (*O Diário*, 28-4-1989).

1989 | Abril e Maio

Teatro

[Marionetas no ACARTE.](#)

Incluiu: Espectáculos: [Auto do Nascimento do Menino Jesus](#), pelos Bonecos de Santo Aleixo; [Maturando](#), pelo Grupo de Contadores de Histórias (Brasil). [Workshops](#).

As marionetas regressaram ao ACARTE, desta feita novamente com os Bonecos de Santo Aleixo e o seu hoje famoso [Auto do Nascimento do Menino Jesus](#), e com o Grupo de Contadores de Histórias, do Brasil, com o espectáculo [Maturando](#). A iniciativa incluiu dois workshops e foi replicada no Porto.

Na imprensa, a propósito da proposta brasileira, pôde ler-se:

Teatro de marionetas mostra evolução no ACARTE

Entre os dias 28 e 7 de Maio, no ACARTE, duas tendências aparentemente opostas, na realidade complementares, terão oportunidade de provar a vitalidade desta forma de representação. Durante os últimos 20 anos deu-se um ressurgimento do espectáculo de marionetas, conjugando a recuperação das velhas tradições e a transformação em sintonia com os movimentos de vanguarda (*Diário de Notícias*, 25-4-1989).

Entre o teatro e a performance, esta realização cénica que dispensa totalmente o uso da palavra “fala” de uma mulher nas diferentes fases do tempo que lhe cabe, desde a adolescência à senilidade. (...) o trabalho dos brasileiros [o Grupo de Contadores de Histórias] não é dedicado às crianças, como seria de prever em princípio, mas aos adultos. (...) Explique-se, pois: “Maturando” aproveita a técnica japonesa do teatro *bunraku* e a sua linguagem contida e eivada de simplicidade e mistura-a com um brasileirismo personalista (Rui Eduardo Paes, *Diário de Lisboa*, 28-4-1989).

Filosofia diversa [da do Grupo Contadores de Histórias, em que a mistura de técnicas é fomentada] preside à actividade dos Bonecos de Santo Aleixo, ligados ao Centro Cultural de Évora. Os Bonecos possuem, segundo Michael Giacometti, “qualidades de rigor e fantasia na expressão e pertencem a um tipo que é antepassado de toda a espécie, e em que as actuais figuras não sejam senão a cópia, datando de 1940, dos modelos originais (*Diário de Notícias*, 25-4-1989).

1989 | Maio

Dança

Aspectos da Dança Contemporânea III.

Incluiu: Espectáculos: *Paper Covers Rock*; *Hand Dance*; e *Duo Mazes*, [Jody Oberfelder Dance Company](#); *Glass Houses*; *Radical Light*; *Animated Shorts*; *Sunrise*; *Artemis Madrigals*; *Sacra Conversazione*, [Toronto Dance Theater](#), *Close Your Eyes and Think of England*; *Simulacrum Reels*; *Anamnesia*, [Stephen Petronio Company](#).

A divulgação e reflexão sobre os caminhos da Dança Contemporânea continuou a ser uma das preocupações centrais do ACARTE. No programa de Aspectos da Dança Contemporânea III, Madalena Perdigão relacionou uma vez mais

A vitalidade, a diversificação e o desenvolvimento que a dança tem encontrado ultimamente [com] um contacto directo – e perdoe-se-nos a imodéstia – a actividade levada a cabo pelo ACARTE neste domínio, desde os seus primeiros anos de existência. Bem entendido, outras entidades têm contribuído para o mesmo efeito, designadamente o Ballet Gulbenkian, a existência da Escola Superior de Dança e da licenciatura em Dança, pelo ISEF, a constituição de pequenas companhias independentes, com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura, entre outros factores. Em todo o caso, estamos convencidos que sem o apoio efectivo e continuado do ACARTE, dificilmente o nosso público, a nossa crítica e os nossos jovens bailarinos e coreógrafos teriam oportunidade de se informar devidamente do que se passa no estrangeiro e de usufruírem as emoções da dança actual.

A crítica aplaudiu a iniciativa, cujo foco desta vez foi norte-americano e que incluiu uma série de workshops e conferências/demonstração.

Sobre os Toronto Dance Theater escreveu-se o seguinte:

O que sobressai de mais-valia no bailado erudito é a performatividade, e esta, porque se trata precisamente de corpos e das suas deslocações no espaço, nunca é plástica apenas: a dança-teatro, modelo contemporâneo com ramificações cada vez mais alargadas, é assim a prática previsível, intensificando-se com a dramatização ou a narratividade mímica a simbologia que em tempos bastou. Já não nos chegam os símbolos? (...) A coreografia em causa [de Toronto Dance Theatre] é suficientemente demagógica, “kitsch” e equivocada para nela encontrarmos os defeitos mais deprimentes dos excessos “representativos” de algum do bailado contemporâneo que quer “dizer” mais do que pode ou devia (Rui Eduardo Paes, *Diário de Lisboa*, 12-5-1989).

Sobre as propostas da Jody Oberfelder Dance Company o seguinte:

Doeu ontem com a estreia da companhia americana Overfoot na Sala Polivalente do CAM, e de facto não há nada mais absurdo do que um bailado com piscadelas para a plateia, piadas velhas, muita “retórica”, tiques e coreografias feitas de matéria absolutamente gratuita... (Rui Edardo Paes, *Diário de Lisboa*, 19-5-1989).

E sobre as propostas da Stephen Petronio Company o seguinte:

Talvez porque o corpo se gere agora por outras normas e procura diferentes horizontes, o que noutros tempos era libertinagem hoje volveu-se libertário, encontrando espaços privilegiados para a representação dos prazeres e dos desejos físicos e metafísicos – o bailado, por exemplo e sobretudo, esconjuração da morte e reinvenção da vida. No bailado, precisamente, Stephen Petronio protagoniza um projecto que consiste na própria encarnação de um prazer que é a súplica de todos, o prazer do movimento e da expressão corporal, que poucos rivais encontra em inventiva, originalidade, força e frescura. Por isso, um ano depois de ter sido aplaudido na capital portuguesa, volta com novas coreografias à terceira edição dos “Aspectos da Dança Contemporânea” (...) Não é de um corpo soberbo que trata a utopia libertária de Petronio, mas do corpo que age e agindo é mais corpo, o corpo que domina o espaço e o potencializa. Se se glosa o defeito, o ridículo, o absurdo, se o “non-sense” toma parte no discurso coreográfico deste criador americano, tal deve-se ao processo de descodificação que entende fazer nele para preparar a sua metamorfose do possível (Rui Eduardo Paes, *Diário de Lisboa*, 19-5-1989).

Apontando para a já referida reconfiguração da expressividade do corpo de que se tem vindo a discutir e que se abordará em profundidade no epílogo, Rui Eduardo Paes, a propósito do espectáculo de Stephen Petronio, deu conta de um “corpo que agindo é mais corpo” e “se gere hoje por outras normas”, transformando “o que antes era libertinagem em libertário”.

Jorge Listopad deu conta de algumas características desta dança:

No mês de Maio, o ACARTE dançou. (...) Numa estratégia agressiva e cuja experimentação se limita à dança pura, à relação íntima mas bastante conflituosa com a música, a abolição de diferenças entre movimentos sacros (ou nobres) e profanos, e também entre os homens e as mulheres, com humor ou com *pathos* convergem os sete atletas para um puro êxtase (Jorge Listopad, *Diário de Notícias*, 3-6-1989).

Na imprensa, esta foi mais uma ocasião para falar sobre o panorama nacional da dança em Portugal, onde novos coreógrafos começavam a emergir. O Jornal *O Século* lançou mesmo um dossier onde vários coreógrafos foram entrevistados, dando a sua opinião sobre o panorama nacional a este respeito e, neste, sobre o papel desempenhado pelo Serviço ACARTE:

Quanto ao ACARTE penso que tem desenvolvido um trabalho muito positivo a nível da divulgação da dança moderna mas podia ter uma actividade mais desenvolvida no âmbito nacional promovendo estágios, etc. Há por aí muita gente com muito potencial e que anda um bocado perdida (Liliane Viegas, *O Século*, 10-5-1989).

O ACARTE fez surgir muitas coisas que até agora não vinham a Portugal, só é pena que seja apenas uma elite a ver estas companhias que agora se apresentam (Olga Roriz, *O Século*, 10-5-1989).

Neste momento se não fosse o ACARTE não existia em Portugal dança contemporânea e se este Serviço não trouxesse até cá novas companhias, nós continuávamos na mesma (Vera Mantero, *O Século*, 10-5-1989).

Circo

[Dia Internacional dos Museus.](#)

Colectividade Cultural e Recreativa de Santa Catarina.

1989 | Junho

Circo

[Dia Mundial da Criança.](#)

Colectividade Cultural e Recreativa de Santa Catarina.

Música

[Concertos à hora do almoço – 6.^a série.](#)

Concertos: Orquestra da Academia de Música de Santa Cecília, Duo Clássico de Lisboa, Os Pequenos Cantores do Grémio Literário, Orquestra Juvenil de Instrumentos de Arco, Fundação Musical dos Amigos das Crianças.

Colóquio

[Operações do Gosto](#), (prop. e org.: Orlando Garcia).

Incluiu: Centro Nacional de Cultura – apresentação: Helena Vaz da Silva, Maria Calado, Fernando Baptista Pereira, Ana Duarte; interpelantes: Jorge Gaspar e Paulo Portas. Ar.Co-Centro de Arte e Comunicação Social – apresentação: Manuel Costa Cabral e José Mouga; interpelantes: Idalina Conde e Alexandre Melo. Árvore, Cooperativa de Actividades Artísticas – apresentação: Henrique Silva e Egipto Gonçalves; interpelantes: Augusto Santos Silva e Joaquim Matos Chaves. Área Urbana/Fórum Viseu – apresentação: Ricardo Pais, António Sequeira Lopes, José Fernandes; interpelantes: José Ribeiro da Fonte, Manuel Maria Carrilho. Casa de Serralves – apresentação: Fernando Pernes; interpelantes: Rui Mário Gonçalves e José Luís Porfírio. ACARTE – Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte – apresentação: Maria Madalena de Azeredo Perdigão; interpelantes: Adriano Duarte Rodrigues, José Blanc De Portugal.

Em 1989, cinco anos passados da inauguração do ACARTE em 1984, podia já dizer-se que a sua acção tinha formado um público e artistas portugueses, alterando porventura o “gosto” nacional. A conferência “Operações do Gosto”, organizada pelo sociólogo e agente

cultural Orlando Garcia, constituiu-se como um momento privilegiado para averiguar essas eventuais alterações – para as quais a actividade de instituições como o ACARTE, o Ar.co, a Cooperativa Árvore, o Centro Nacional de Cultura, o Fórum-Viseu e a Casa de Serralves tinham quicá contribuído.

Voltando a invocar a “falta” como razão de ser e de actuar, reafirmando assim no programa desta iniciativa aquilo a que se tem vindo a dar o nome de ‘curadoria da falta’, Madalena Perdigão escreve:

A política cultural do ACARTE tem sido norteadada 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 publico “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 por que esta dimensão fazia falta - ou melhor, era insuficiente - no panorama cultural português, as actividades do ACARTE tem 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. A mesma questão será certamente também levantada pelo que respeita a intervenção de outros *operadores do gosto* no nosso meio cultural, como o Centro Nacional de Cultura, o Fórum-Viseu, a Casa de Serralves, a Cooperativa Árvore e o AR.CO.

A propósito da apresentação do ACARTE, que também acolheu a iniciativa, Madalena Perdigão encomendou um vídeo onde se foi feito um resumo da acção do Serviço ao longo dos 5 anos anteriores, vídeo este que serviu de auto-apresentação do ACARTE.

Num texto onde se escrutinou a acção do Centro Nacional de Cultura, o crítico Rui Eduardo Paes deu conta da iniciativa, explicando as matizes sociológicas da proposta, o que é a “sociologia do gosto” e a influência de Pierre Bourdieu neste campo:

“Operações do Gosto”: a terminologia tem um sabor curioso, misto de organicidade social na palavra “operações” e de racional aprisionamento de algo que é demasiado subjectivo e inter-subjectivo para ser consciencializado, o “gosto” precisamente. Organizar um ciclo dedicado a tal tema, reunindo na Sala Polivalente do CAM os mais diversificados agentes culturais do País, é uma ideia peregrina e não podia sair de outra cabeça senão da de um sociólogo, no caso Orlando Garcia. De facto, só um membro da família poderia pensar nestas coisas como se se tratasse de uma relação de forças e de um tabuleiro com peças deslocáveis, no caso o Centro Nacional de Cultura, o AR.CO, a cooperativa Árvore, o Fórum Viseu, a Casa de Serralves e o ACARTE da Gulbenkian, este o anfitrião de uma iniciativa que tenciona compensar a ausência de atenções a isso que se chama de “sociologia do gosto”.

(...) 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).

Conferência

Encontros Luso-Americanos de Arte Contemporânea.

Incluiu: Seminário: [Cinema Independente Americano](#); Cinema: [Ciclo de Cinema Independente Americano](#); Cinema: [Cinema para Crianças](#); Vídeo: [Tendências Recentes do Vídeo Americano](#); [Vídeo Drive In](#); e [Bill Viola](#).

Teve lugar na Fundação Calouste Gulbenkian e no CAM uma série de Encontros Luso-Americanos a que o ACARTE se juntou com uma série de actividades, entre elas a apresentação de uma série de obras de Bill Viola.

Dos filmes apresentados nos diferentes programas destacaram-se, a título de exemplo: *Talking to Strangers*, de Bob Tregenza; *Uncommon Senses*, de Jon Jost; *Mala Noche*, de Gus Van Sant; assim como vídeos de David Byrne, Bruce Nauman ou Laurie Andersen.

Foi nestes encontros que o público português travou contacto, possivelmente pela primeira vez, com uma série de filmes de arte e obras de vídeo-arte americanos.

Rui Eduardo Paes acompanhou de perto a iniciativa, sobretudo no que ao vídeo disse respeito, e chegou mesmo a sustentar que “o vídeo americano é radical”.

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 (...). O fenómeno foi ontem recordado, pesado e esclarecido por Kate Horsfield perante uma pequena assistência que se juntou na polivalente do CAM para saber como e porquê depois de ver alguns exemplos. (...) [como] *Video Against AIDS*, um trabalho de vídeo-arte que alia o documentalismo informativo com preocupações estéticas a nível do cromatismo, das sobreposições e das montagens, dirigido aos homossexuais americanos e ideologicamente conotado com isso a que se chama, do outro lado do Atlântico, a “cultura gay”, sobre a praga que desceu às cidades, a SIDA.

São os Encontros Luso-Americanos de Arte Contemporânea que ainda decorrem, agora dedicados à vídeomania. (...) 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 que 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” (Rui Eduardo Paes, *Diário de Lisboa*, 1-7-1989).

Os vídeos apresentados levantaram temas como a epidemia de SIDA, trazendo para a discussão temas como a homossexualidade e o feminismo. João Botelho da Silva, do *Diário de Notícias*, falou num *medium* “intervencionista”.

O vídeo só é um fim na medida em que é um meio, o que significa que a sua condição é mediaticamente “radical”. Digamos que o vídeo pode ser pergaminho histórico, sociologia, música, escultura, desenho animado, computação, poesia, máscara, voyeurismo, grito, pintura, tudo isso e nada, uma forma de abordar a realidade para lhe colar uma película pseudo-realista, transfigurada porque relativizada pelo enquadramento e pela subjectividade de quem vê naquilo que vê e sobretudo no que julga ver: o autor.

Num “spot artístico” de 20 segundos imitado dos anúncios de publicidade, Nam June Paik, o pai da video-arte, senta-se a um piano, aproxima as mãos do teclado, afasta-as, hesita, tenta de novo, opta e usa a testa. Gratuito? De modo algum, já que o vídeo é o refazer do fazer, um método “personificado” nos resultados, um esqueleto articulado e afinal também o seu corpo. Paik surge nas circunstâncias acima descritas num filme de Joan Logue que data de 1982 e ontem foi apresentado no auditório ao ar livre da Gulbenkian em mais uma iniciativa dos Encontros Luso-Americanos de Arte Contemporânea.

Cheio como é de prever e assim aconteceu no primeiro serão, o auditório proporcionará até amanhã uma versão “walk in” para o específico discurso vídeo do tipicamente americano Drive-In (cinema ao ar livre para ser visto dentro do automóvel), com entrada gratuita e investimento a fundo perdido, coisa rara neste país de negociantes. [...] No primeiro caso [da selecção a que ontem assistimos] está “Once in a Lifetime” de David Byrne com os Talking Heads ou “Sharkey’s Day” de Laurie Anderson, ambos os vídeos caracterizando-se pelo ritmo, a desmesura, a sugestão da vertigem pela via do encantamento (Rui Eduardo Paes, *Diário de Lisboa*, 5-7-1989).

O vídeo americano, escrevi ontem, é radical: é um facto, no alcance como na forma. Quanto mais compacto mais evidente (Rui Eduardo Paes, *Diário de Lisboa*, 6-7-1989).

A Técnica não dá felicidade. Não necessariamente, em especial quando entramos no domínio do vídeo. [...] Naturalmente, a técnica pode (e deve) ser utilizada com bom gosto; disso temos bons exemplos nos trabalhos de Laurie Anderson, David Byrne/Toni Basil e Mark McKernin, que desfilaram no ecrã gigante montado no anfiteatro ao ar livre da Fundação para evidente gáudio do público, que quase lotou o recinto (João Botelho da Silva, *Diário de Notícias*, 6-7-1989).

A câmara de vídeo é o contrário do Big Brother. Se todos os cidadãos tiverem câmaras, podem vigiar o Estado, e então já ninguém “nos lixa”. [...] A vocação intervencionista é, pelos vistos, a que melhor assenta no formato vídeo. O “medium” é, em si, provocatório (João Botelho da Silva, *Diário de Notícias*, 8-7-1989).

Música

[Festa Europeia da Música.](#)

Concertos: Grupo Etnográfico de Vila Praia de Âncora; Grupo de Música Nova.

Madalena Perdigão explicou as raízes da iniciativa e a sua pertinência no âmbito do ACARTE:

Com ou sem pretexto, todas as ocasiões são boas para fazer música e para a fruir. Música de todos os géneros e de todas as épocas, da erudita à tradicional e folclórica, da medieval, clássica, romântica até contemporânea. Apesar da existência, na Fundação Calouste Gulbenkian, de um Serviço especificamente dedicado à Música, o ACARTE, fiel à sua vocação multidisciplinar, tem procurado complementar a acção daquele Serviço, em áreas não contempladas pelo mesmo e aproveitando, por outro lado, os tais pretextos: o Dia Mundial da Música, em 1 de Outubro (UNESCO), o Dia Internacional dos Museus (ICOM), 18 de Maio, o Dia Mundial do Ambiente e o Dia Mundial da Criança, em 1 de Junho e também a Festa Europeia da Música, em 21 de Junho. A ideia desta Festa partiu da Direcção da Música e da Dança, quando o seu titular era Maurice Fleuret, durante o primeiro mandato de Jack Lang como Ministro da Cultura de França. O começo do Verão, com a possibilidade de organização de manifestações ao ar livre, o propósito de alargar o gosto pela música e pela dança a camadas populacionais mais vastas, o desejo de acentuar o aspecto lúdico da música – foram alguns dos motivos e dos objectivos que caracterizaram as primeiras Festas da Música. Vários países europeus aderiram então à iniciativa, entre os quais Portugal, e, muito especialmente o ACARTE, que continua a comemorar o dia 21 de Junho, embora a tradição se tenha perdido, parece, mesmo na própria França. Como deixei explícito, qualquer ocasião, qualquer pretexto é bom para celebrar, nos seus diversos aspectos, a Música, essa linguagem universal que a todos enriquece e vivifica.

1989 | Julho

[Dança no Anfiteatro IV.](#)

Incluiu: Espectáculos: *Contempt*, *Go-Go Ballerina* e *The Elizabethan Phrasing Of The Late Albert Ayler*, pelo [Karole Armitage Ballet](#); [CNB](#); *Ottone, Ottone*, pela [Companhia Rosas](#); Workshop: [Companhia Rosas](#) (por Nadine Ganase).

O ciclo Dança no Anfiteatro IV constituiu outro dos momentos em que Madalena Perdigão se regozijou com a existência de uma renovação do interesse pela dança – renovação esta que relacionava com, entre outras motivações, “a existência de um novo público para a dança”, público esse “que se foi criando à medida que se multiplicavam os espectáculos, os workshops, os cursos, as escolas, atraído pela capacidade de comunicação viva e imediata da dança (...) e também a primazia do corpo e da música moderna nas actuais tipologias desta arte”. Foi no âmbito do ciclo Dança no Anfiteatro IV que o segundo espectáculo da Companhia Rosas, *Ottone, Ottone*, foi apresentado. A Directora do ACARTE apresentou

igualmente esta forma de arte como “factor de convivência numa sociedade que tanto dela carece”. A imprensa deu amplamente conta da iniciativa.

Sem imputar à mera coexistência de correntes estéticas o equívoco que gerou a reunião de companhias tão diversas como aquelas que nos foram dadas a ver no quarto ciclo de “Dança no Anfiteatro” de ar livre da Gulbenkian, assinala-se de início a fatal descontextualização cenográfica dos espectáculos (...) Do teatro-dança é o público português ainda razoavelmente ignorante, personificando sobremaneira aquele género na figura de Pina Bausch (António Francisco, *Expresso*, 5-8-1989).

Sobre os Karole Armitage Ballet (com ida ao Porto) escreveu-se o seguinte:

Este é um bailado feito de resquícios, de sobras e memórias. Primeiro que tudo das técnicas clássicas do bailado, ou melhor dizendo, do “ballet”, que é do que afinal se trata (Rui Eduardo Paes, *Diário de Lisboa*, 13-7-1989).

Sobre a Companhia Rosas escreveu-se:

Obra-prima absoluta, ou pouco lhe falta... O espectáculo *Ottone, Ottone* da Companhia Rosas, dançado, interpretado, falado, sussurrado, interrompido, destruído, reconstruído, no Anfiteatro da Gulbenkian. Já pela segunda vez o Serviço ACARTE chama a Lisboa essa coreógrafa de primeira linha, Anne Teresa de Keersmaeker. (...) *Ottone, Ottone*, obra integral, com que Wagner sonhou. E nós sonhamos para as óperas de Wagner uma Companhia Rosas. Abaixo Beyreuth! (Jorge Listopad, *Diário de Notícias*, 3-8-1989).

Música

[Bandas de Música no Anfiteatro.](#)

Ao mesmo tempo que o ACARTE prosseguia a sua vocação internacionalista e vanguardista, mantinha as suas iniciativas mais antigas, como era o caso da apresentação de Bandas de Música. No programa da edição de 1989, como se referiu já quando se apresentou a iniciativa, em 1984, Madalena Perdigão traçou uma retrospectiva desta iniciativa assinalando o facto de por vezes se apresenta[rem] Bandas Cívicas que nalguns casos tinham o seu primeiro contacto com o público lisboeta – o que no seu conjunto “ajudava a formar a imagem do país real” que [Portugal, à época] era:

As Bandas de Música, quer militares quer civis, têm sido ao longo dos anos autênticos viveiros geradores de futuros músicos profissionais. Têm também contribuído para difundir o gosto pela Música junto de camadas populacionais que de outra forma estariam sujeitas a escutar apenas música gravada, ficando assim privadas do prazer muito especial e estimulante que resulta do contacto com a música ao vivo. O aspecto social da existência de Bandas de Música numa localidade ou numa corporação é igualmente de realçar: pela solidariedade que cria entre os executantes e pelo efeito que exerce sobre os respectivos familiares e/ou colegas, preenchendo-lhes de maneira sadia as horas de lazer. Estas são algumas das razões justificativas da acção desenvolvida pela Fundação Calouste Gulbenkian em prol das Bandas de Música, primeiramente através da concessão de subsídios pelo Serviço de Música e, desde o início de actividades do ACARTE, mediante a realização de concertos gratuitos no Anfiteatro de Ar Livre.

Formação

[Atelier de Cinema de Animação ACARTE.](#)

Ao longo do ano foram-se sucedendo os Ateliers de Formação de Cinema de Animação. Um estudo apurado da actividade neste campo requereria uma consulta aos arquivos da actividade do Serviço nesta área, algo a que não se teve acesso na presente investigação.

1989 | Agosto

Música

[Jazz em Agosto 89.](#)

Não foi possível encontrar informação pertinente sobre a edição de 1989.

1989 | Setembro

[ENCONTROS ACARTE 89.](#)

Incluiu: Espectáculos: [Je ne reviendrais jamais](#), Tadeus Kantor; [Ribera Despojada](#), [Medea Material](#), [Paysage con Argonautas](#), La Tartana Teatro; [Ça Va](#), Needcompany; [Oidan Skroeba](#), Angelika Oei; [Nocturnos de Chopin e O Retábulo de Mestre Pedro](#), Maria João Pires e Marionetas de S. Lourenço; [The Twilight Club](#), Cloudchamber; [Les Porteuses de Mauvaises Nouvelles](#), Wim Vandekeybus; [Un Imprudent Bonheur](#), L'Esquisse (apresentações em Lisboa e Coimbra); [Ouvuiu-se um Grito na Montanha](#), Pina Bausch e o Tanztheater Wuppertal (apresentações em Lisboa e a Secretaria de Estado da Cultura disponibilizou uma camioneta para trazer público do Porto); [A Ilha do Oriente](#), Filipe La Féria; Cinema: [Ciclo Dança e Imagem](#), Jean-Marc Adolphe; Seminário: [As Culturas Nacionais e a Európa](#) (Moderador: António Reis; Participação: Eduardo Lourenço, Dragan Klaic, Ritsaert Ten Cate, José-Augusto França, Adriano Duarte Rodrigues, Jean-Pierre Titz, Marianne van Kerkhoven, Madalena de Azeredo Perdigão); [A Crítica e as Artes do Corpo](#) (Organização: António Pinto Ribeiro; Moderador: Alexandre Melo; Participação: Constança Capdeville, Burt Supree,

Bernard Debroux, José Gil, António Pinto Ribeiro, Thomas Erdo); [Música](#): Joaquim d'Azurém; Ana Firmino, Armando Tito, Toy Vieira; José Peixoto, Nuno Rebelo; Grupo Aiteq Nenufar, José Marreiros, Paulo Jorge Ferreira, Manuel Costa Reis.

Os Encontros ACARTE de 1989, já marcados pela ausência de Roberto Cimetta, entretanto falecido, contaram nesse ano, a fechar e a abrir a iniciativa, com um espectáculo de Pina Bausch, que pela primeira vez era apresentada em Portugal, bem como com a presença de Tadeuz Kantor, incluindo uma exposição sobre o trabalho deste encenador polaco, alargando assim ainda mais o âmbito de actuação à Europa de Leste. É a primeira vez em que nomes maiores da cena mundial vêm aos Encontros ACARTE e será a primeira vez que são apresentados em Portugal.

No programa da iniciativa, dedicado ao desaparecido Roberto Cimetta, Madalena Perdigão reafirmou a vocação de construção europeia destes Encontros, explicitando o seu entendimento de Europa, uma “Europa da cultura”:

A Europa em que acredito. A Europa da cultura. A Europa cujo aspecto geográfico não constitui senão uma pequena parcela da sua verdadeira dimensão. A Europa que, depois de investir na cooperação económica, está à procura da sua alma e da sua coesão espiritual, no dizer do Papa João Paulo II. A Europa das Comunidades, como base estável, sem recusar uma abertura ao Mundo (de acordo com a tradição histórica das nações europeias) e sobretudo aos países de Leste, seus irmãos, que ajudará a reencontrar os valores da democracia e dos direitos do homem. Portugal, integrado no contexto cultural europeu por direito próprio, com a riqueza de muitos séculos de cultura, com a sua língua, a sua vivíssima Literatura, os seus monumentos, a variedade das suas paisagens, o valor dos seus artistas plásticos, musicais, de teatro e de dança, a lutar pela sobrevivência, valorização e divulgação no estrangeiro da sua maneira de estar no mundo. Os Descobrimentos Portugueses, ponta de lança cuja contribuição para a construção da Europa não pode ser ignorada, pois foi a partir do conhecimento da não Europa que a noção de Europa se consciencializou. A dimensão atlântica de Portugal, que poderá proporcionar às Comunidades Europeias um ponto de equilíbrio favorável ao seu futuro. A Europa, Portugal e o futuro.

Mais adiante, relembrou também as edições anteriores, que caracterizou como tendo constituído uma espécie de *choque*, explicando depois os eixos programáticos da edição que então se apresentava:

Os ENCONTROS ACARTE – NOVO TEATRO/ DANÇA DA EUROPA, iniciados em 1987, nasceram da vontade imperiosa de contribuir para a completa integração de Portugal no contexto cultural europeu e partiram das asserções e dos princípios atrás enunciados. Através da apresentação de espectáculos com características inovadoras e de experimentalismo, procurou-se informar o público português do que se estava a passar na Europa, no domínio da criação teatral e da dança e promoveu-se um intercâmbio de ideias, de reflexões e de experiências, com vista a favorecer o desenvolvimento da cultura artística europeia. Os primeiros ENCONTROS constituíram uma espécie de *choque*. O seu impacto foi enorme junto do público português e atraiu as atenções da Europa Comunitária sobre o nosso país. Em 1988, verificou-se a confirmação do interesse do público e procuraram-se novos caminhos: o do trabalho de jovens artistas portugueses, sob a orientação de um director estrangeiro, o das estreias mundiais e o das co-produções internacionais. Algumas companhias estrangeiras de grande nível alternaram com outras de carácter mais exploratório e multidisciplinar, assim como com importantes criações portuguesas.

Os ENCONTROS ACARTE 89 constituem como que uma simbiose dos dois ENCONTROS precedentes. A programação não teve por objectivo apresentar apenas obras primas (ou como tal já consagradas) mas exemplificações do trabalho criador em curso na Europa. Assumiu-se a desigual representatividade das companhias e dos espectáculos programados, na intenção de imprimir aos ENCONTROS um carácter de frescura e de surpresa, que os tornassem mais lúdicos e, simultaneamente, mais enriquecedores do ponto de vista da vivência cultural que lhes é inerente.

Sobre a série de produções e co-produções, tanto nacionais como internacionais, explicou:

Considerando a divisa que nos vem da área económica *Cooperar para Crescer*, continuou-se com a política das coproduções internacionais, este ano consubstanciada no espectáculo *Ça Va*, pela Companhia NEEDCOMPANY, que tem obtido grande sucesso nas cidades em que foi apresentado.

A vertente programática das estreias mundiais vai confinar-se, em 1989, à representação portuguesa: A Ilha de Oriente, original inédito de MARIO CLAUDIO, com encenação de Filipe La Féria, dentro de uma estética de inspiração indiana, e a primeira parte do espectáculo Nocturno, em que a nossa grande pianista MARIA JOÃO PIRES tocará os Nocturnos de Chopin, com visualização plástica pelas MARIONETAS DE SAO LOURENÇO. Artistas portugueses estarão igualmente presentes no espectáculo Descobertas, resultado de um Workshop dirigido pela bem conhecida Companhia WELFARE STATE INTERNATIONAL e em que também colaborarão actores ingleses. Este é um dos aspectos dos programas dos ENCONTROS ACARTE 88 e 89 que nos parece de salientar, pois além de contribuir para a formação dos nossos jovens artistas, abrem fronteiras, como já aconteceu com Tiago Porteiro e Duarte Barrilaro Ruas, que participaram em 1988 no espectáculo De Noite, dirigido por GIORGIO BARBERIO CORSETTI, com base em textos de Kafka, e entretanto foram convidados para Polverigi e Salzburgo, estando já previstas apresentações em vários outros Festivais europeus.

Sessões de vídeo-dança (uma experiência nova), cinema ao ar livre e música ao vivo, para preencher os fins de cada noite, são actividades complementares do programa dos ENCONTROS ACARTE 89, que assim se enriquece com a inclusão de outras disciplinas, para além das suas disciplinas temáticas.

Pólos de reflexão imprescindíveis numa iniciativa com tão importantes objectivos, os Seminários sobre “As Culturas Nacionais e a Europa” e “A Crítica e as Artes do Corpo”, contam com a participação de pensadores e de especialistas portugueses e estrangeiros que, além de proferirem comunicações, intervirão nos debates.

O intercâmbio de pensamentos e de experimentações, a vivência cultural, a inovação artística, o carácter lúdico dos ENCONTROS ACARTE 89 encontram-se assim assegurados a partida. Queira o publico participar também com o seu entusiasmo, o seu espírito crítico; queira ele fazer um acto criador e contribuir para garantir aos ENCONTROS uma posição de relevo no panorama cultural português e um lugar ao sol no quadro dos acontecimentos artísticos da Europa.

Mantendo o ímpeto de apoio à descentralização, os ENCONTROS ACARTE 89 tiveram uma extensão a Coimbra, em parceria com a BUC - Bienal de Teatro Universitário de Coimbra (à época parte integrante do IETM, possivelmente a única instituição portuguesa para além do ACARTE que também integrava esta rede), e também um acordo com a SEC, que disponibilizou autocarros a partirem do Porto trazendo público do Porto a Lisboa para assistir ao espectáculo de Pina Bausch, tal a importância da iniciativa. Houve igualmente um desconto de cinquenta por cento para grupos superiores a 40 pessoas, com vista a apoiar a organização de excursões de todo o país para irem aos Encontros ACARTE e da parceria com

a BUC nasceu também a co-produção e itinerância de *Platonov*, de Tchekov, encenado pela primeira vez no país por Rogério de Carvalho, com apresentação planeada para os Encontros ACARTE 90.

Tchekov “estará” nos ACARTE de 1990

Tendo como encenador Rogério de Carvalho e como cenógrafo José Manuel Castanheira, “Platonov” vai ser pela primeira vez levada à cena em Portugal pelo Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC). Augusto Barros referiu que o presente acordo prevê ainda a troca de espectáculos “num sistema de extensões, quer a Coimbra, quer a Lisboa”, organização de espectáculos conjuntos, ao nível do teatro e da dança, e iniciativas no domínio da formação (*Correio da Manhã*, 22-9-1989).

Sublinhando o papel do festival como um momento de encontro e congregação de “artistas europeus e profissionais do teatro” num mesmo local, George Brugmans, director do Springdance Festival e co-director dos Encontros ACARTE, elucidou os objectivos estéticos da proposta, tendo em conta o contexto local. Mais uma vez pareceu estar em acção aquilo a que se tem vindo a dar o nome de ‘curadoria da falta’:

Há muitos objectivos a concretizar num encontro que se estende por tão curto período de tempo. Os mestres da cena teatral europeia têm de ser apresentados em Portugal, mas as novas evoluções da dança moderna e do teatro também têm de descobrir o caminho até ao público português. Por outro lado, também as produções portuguesas tem de se mostrar a um público internacional, que aproveita a oportunidade da realização dos Encontros para vir a Portugal e travar conhecimento com o país. E, não menos importante, tem de se organizar um verdadeiro encontro, prática e objectivamente como colaboração entre os artistas portugueses e estrangeiros, e também para o intercâmbio de ideias e contactos através de debates, conferências e todos os meios possíveis.

São assim múltiplos e contemporâneos os encontros proporcionados pelos Encontros ACARTE 89, encontros estes a que, como tivemos oportunidade de sugerir, se juntaria um outro cruzamento, mais uma vez feito no cenário de modernidade que é a Gulbenkian: o encontro com uma Europa cultural também ela em construção, e de sentidos contraditórios.

Ainda a este respeito, escreveu Brugmans, explicitando a premência do seminário “As Culturas Nacionais e a Europa”, onde, mais ainda do que os meandros filosóficos dessa cooperação, se discutiram pragmaticamente modelos de cooperação europeia e as suas implicações:

Neste ultimo seminário, os portugueses e os convidados estrangeiros trocarão ideias sobre a relação entre cultura nacional e cultura europeia, sobre filosofias e organizações onde a Europa já é o ponto de partida e sobre a teoria e pratica de projectos europeus concretos.

A visão da Europa como um novo centro, a partir do qual se pode construir uma forte imagem a nível cultural e político, é uma visão contestada. Contudo, foi o sonho de um território europeu para as artes, coerente mas pluralista, que motivou iniciativas como os Encontros ACARTE. Esperemos que a sua terceira edição constitua um passo mais para a concretização desse sonho.

A recepção foi ainda mais entusiástica do que no ano anterior e as notícias, as críticas e, meses depois, os balanços, sucederam-se. Entre os temas discutidos esteve o dos encontros sucessivos que a ocasião proporcionou e, claro, o tema da Europa:

Europa Artística “vem” a Lisboa “pela mão” da Gulbenkian (*Correio da Manhã*, 30-8-1989).

Tudo passa pelo natural afastamento geográfico do canto luso: Existe um projecto de proximidade chamado “Europa”, pelo que se torna urgente encurtar as distâncias. Para isso, promovem-se encontros onde as pessoas vêem coisas com que nem sonhariam se não sássem daqui. Para deixarmos de estar condenados ao consolo adiado dos críticos da Imprensa estrangeira, voltou ao horizonte o oásis anual dos Encontros ACARTE. O primeiro encontro deu-se entre o espectador e o programa. Foi quando se imaginou que, de acordo com a escolha da organização, se iam ver coisas maravilhosas, todas as superestrelas que os deuses inspiraram. (...) A novidade destes espectáculos terá consistido também na mistura inusitada de linguagens/acontecimentos num mesmo momento, as referências confundem-se e entramos num tipo de discurso mais universal, porque mais emotivo, mais como elaboração do instintivo urbano. (...) O segundo encontro foi com a surpresa (Cristina Peres, *Blitz*, 26-09-1989).

Entre as manifestações mais evidentes da existência dessa rede [de intercâmbio cultural entre os países europeus], conta-se a realização de festivais artísticos, quer sejam de dança, cinema, vídeo, teatro ou música, quer consistam em exposições e feiras de artes visuais”, como expressa M.A.P., directora do ACARTE, no catálogo dos “Encontros”. (...) Vale a pena ir até Lisboa e assistir à projecção daquilo que faz a faceta cultural europeia de momento. A inserção na CEE passa também e muito particularmente, pelas questões culturais, assim o afirmam todos aqueles que pela terceira vez concretizam os Encontros ACARTE (*Jornal Região das Caldas*, 14-9-1989).

Num país onde a maioria dos artistas não ganha nem para viajar à roda do quarto, assume particular importância a possibilidade de verem trabalhos dos mais destacados criadores ou qualquer oportunidade de contacto internacional” (*Sábado*, 2-9-89).

De acordo com a imprensa, Eduardo Lourenço terá, a respeito desta edição, afirmado na mesa redonda “As Culturas Nacionais e a Europa” que “a Europa não possui alma para o corpo que tem”, afirmação algo irónica num festival cujo principal protagonista era o corpo. Como se a ‘alma’ ou, como sugerido anteriormente, um tipo de identidade Europeia, que passava pela construção de determinado tipo de subjectividade, fosse passível apenas de se construir mediante práticas concretas de encontro e cooperação, i.e., corporais.

o que surge, uma vez visionada a quase totalidade dos espectáculos que integraram os Encontros deste ano, é o apelo em recordar as palavras perturbantes de Eduardo Lourenço, proferidas no primeiro do seminários paralelamente realizados com presenças anunciadas e ausências como a de Guy Scarpetta: a Europa, continente sem sujeito, “não possui alma para o corpo que tem”. Sendo a alma hoje uma palavra obscena, como o pensador não deixou de afirmar, e estando o corpo a subordinar as artes; não terá sido ainda desta vez que se viu “reinventar o sentido para uma História” (Armando Correia, *O Jornal*, 29-9-1989).

Mas, como referido já, os pontos altos da edição deste ano, amplamente ocorrida, foram as apresentações de Pina Bausch e Tadeusz Kantor

Na sanduíche dos Encontros ACARTE o pão é o melhor

Se olharmos os Encontros ACARTE – Teatro e Dança na Europa – deste ano como uma sanduíche

que, aliás, promete saborosas refeições vemos duas fatias de pão de primeira qualidade: o celebrado Teatr Cricot 2, dirigido por aquele que é justamente considerado como um dos criadores do teatro do nosso tempo, o polaco Tadeusz Kantor, e vemos o Tranztheater Wuppertal, dirigido por uma das grandes personalidades da dança contemporânea, a alemã Pina Bausch (*Diário de Lisboa*, 7-9-1989).

E, proposta a proposta, veja-se o que foi escrito na imprensa:

Je ne reviendrais jamais de Tadeus Kantor suscitou ampla reflexão e debate na imprensa. Mário Vieira de Carvalho, a respeito desta apresentação, mencionou algumas das companhias que não vieram a Portugal quando “seria fundamental” que tivessem vindo, o que apontava para as tensões, desafios e contradições a que se procurou responder ao escolher a imagem do *Aleph* para dar conta da actividade do Serviço ACARTE.

Nunca mais voltarei, espectáculo inaugural dos Encontros ACARTE de 1989 (...) é considerado uma espécie de testamento espiritual, em que Kantor resume o seu trabalho de quatro décadas. (...) “É, portanto, um teatro político. Um teatro que denuncia a opressão. E é assim, a partir de um caos visual, emocional e musical que nasce a peça.” – Eis como J. M. Findlay descreve o processo de Tadeusz Kantor, que aponta como seus modelos ou pontos de referência os construtivistas, a Bauhaus, artistas como Tatlin, Schlemmer, Malevich, Rodschenko, Mayakovsky. (...) 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 positivamente (Mário Vieira de Carvalho, *Sete*, 14-9-1989).

Também Carlos Porto, chamando a atenção para as contradições que o adjectivo ‘novo’ alberga, deu atenção ao mesmo:

Os ACARTE 89 jogaram-se, a nosso ver produtivamente, em limites contraditórios ao aceitarem a presença no programa de formas teatrais quer podem ser consideradas clássicas na sua modernidade e que em especial impunham um estatuto de consagração e de fama que o projecto dos encontros parece repelir. Referimo-nos evidentemente à presença de Tadeusz Kantor e de Pina Bausch (...). O Jorge Listopad lembrou no “JL” que defendemos no “DL” a inclusão destes artistas nos Encontros como processo, acrescentamos, o único processo de estabelecer pontes, mesmo que precárias, sobre terrenos desconhecidos. Valerá a pena (...) chamar a atenção para o facto de que com o Cricot Theater e com o Tanztheater Wuppertal não se terem esgotado as possibilidades de dar a conhecer ao público português trabalhos essenciais do teatro contemporâneo, mesmo correndo o risco de não cumprir cabalmente o programa que o título dos Encontros propõe, ou impõe. 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 vendo (Carlos Porto, *Diário de Lisboa*, 7-10-1989).

Tadeusz Kantor é um caso sério do actual teatro europeu. (...) Para os portugueses o teatro polaco constitui algo de compreensivelmente distante e desconhecido. (...) Hoje, porém, no âmbito dos Encontros ACARTE, temos a oportunidade de assistir ao espectáculo de um dos maiores mestres do teatro polaco do Pós II Guerra Mundial, Tadeusz Kantor (Carlos José, *O Século*, 16-9-1989).

É que Kantor é um criador aberto a todos os espaços, tela, rua, teatro...É também o homem que criou embalagens – antes de toda a gente – e happenings nas praias, nos mercados, em todos os lugares onde a vida acontece. Um homem em projecto e nunca em espera, pensar e criar são para

ele duas práticas paralelas e complementares: Pensamento/decisão, Criação/reflexão. Raros são os trabalhos do Teatro Cricot que não tenham formulação teórica, criação de manifestos, etc... (Wanda Caló, *Jornal de Letras*, 29-8-1989).

[Ribera despojada...](#), La Tartana Teatro

Não foi possível encontrar informação pertinente.

[Ça Va](#), Needcompany. O regresso da Needcompany ao ACARTE, muito embora a sua proposta desaponte a crítica, foi mais uma ocasião para se abordar a vitalidade do teatro nos Países Baixos:

A Needcompany fez digressões por todo o mundo e foi apenas esta Primavera que Lauwers apresentou o seu trabalho “Ça Va” (...) Na Holanda, e muito mais do que na maioria dos outros países europeus, existe um teatro muito dinâmico e um conjunto de pequenas companhias experimentais do moderno teatro-dança, que tem vindo a criar uma gama surpreendentemente vasta da expressão teatral, onde as diversas disciplinas do palco se integraram facilmente (*O Primeiro de Janeiro*, 20-9-1989).

Esta nova proposta do grupo belga parece evacuada da força dramática, do poder crítico, que o anterior continha. (...) Como são falsas as asas deste teatro. Pura cenografia. Sem brilho (Carlos Porto, *Diário de Lisboa*, 20-9-1989).

[Oidan Skroebe, Angelika Oei](#)

Num chão coberto de areia movem-se três bailarinos (Angelika Oei, Karine Schaafsma e Monica Lundström). E os seus pés vão traçando riscos, desenhos. Mas o bom efeito que daqui podia resultar é prejudicado pela incomodativa nuvem de poeira que não tarda a invadir a sala, tosses e – possivelmente – alergias... (Maria Helena de Freitas, *Diário Popular*, 21-9-1989).

[Maria João Pires e Marionetas de S. Lourenço](#)

Justamente considerado um grupo criador de espectáculos de características especiais, pela forma e tamanho das marionetas e pelo tipo de manipulação utilizado (são como que vestidas pelos manipuladores), pela qualidade musical dos seus espectáculos, as Marionetas de São Lourenço conquistaram um prestígio junto do público e da crítica que se estendeu ao estrangeiro, por onde tem efectuado largas digressões (Carlos Porto, *Diário de Lisboa*, 21-9-1989).

[The Twilight Club](#), Cloud Chamber

Esteve próximo de um concerto rock pelos elementos que o compuseram: música ao vivo, dança, texto, projecção de diapositivos e filme (Cristina Peres, *Blitz*, 26-09-1989).

Um nojo, este “The Twilight Club”: o público aplaudiu, mas nem sempre o público tem razão. (...) absoluta falta de consistência e unidade que se tornava evidente à medida que o espectáculo avançava, falta essa disfarçada com um sem-número de tiques modernos e a habilidade do sapateiro que quer ser ceramista. Havia canções, dança, pintura, cada qual agia de *per si* (Rui Eduardo Paes, *Diário de Lisboa*, 22-9-1989).

[Les Porteuses de Mauvaises Nouvelles](#), Wim Vandekeybus

O regresso de Wim Vandekeybus ao ACARTE, desta feita com um workshop para bailarinos portugueses em que muitos jovens coreógrafos, como Vera Mantero ou João Fiadeiro (para quem Vandekeybus será uma referência fundamental), colheu o entusiasmo da imprensa, que apelidou o trabalho do coreógrafo de “teatro kamikaze” (*Sete*, 2-8-1989), e do público.

A Bélgica estará representada nos encontros pela companhia de Wim Vandekeybus,

Vanderkeybus é uma estrela de 26 anos que faz de oito corpos que se querem tocar um dos momentos mais bonitos destes Encontros. (...) É essa a linguagem. O movimento, só vendo (Cristina Peres, *Blitz*, 26-09-1989).

Daí a particular empatia que encontramos nas coreografias assinadas pelo director flamengo [Wim Vandekeybus], como presenciámos em 1987 com “O que o Corpo Não Recorda”, nos primeiros Encontros ACARTE, e agora. Esta é uma dança de extrema violência, exigindo uma grande preparação física dos seus intérpretes, mas também é verdade que é dessa, diríamos, “grandiloquência” trágica implícita na transformação do gesto em pura energia que encontramos toda a estranha graciosidade, mesmo que desesperada, do estilo deste grupo de gente muito nova que conseguiu ocupar um estatuto único no bailado contemporâneo da Europa. (...) Espectáculo visual, escrevemos catalogando “Les porteuses de mauvaises nouvelles”. Não é exactamente assim e na medida em que outras factores que não os visuais contribuem decisivamente para a própria visualidade constatada. O maior é o sonoro, o musical. (...) De poucas vezes no lembramos ter a banda sonora tamanha importância no todo de uma produção balética e teatral. Uma maravilha (Rui Eduardo Paes, *Diário de Lisboa*, 23-9-1989).

[Un imprudent bonheur](#), L’Esquisse (Coimbra).

Joelle Bouvier e Régis Obadia oferecem-nos um espectáculo em que o depressivo se torna belo e digno de um olhar despojado de preconceitos. “Un Imprudent Bonheur” é um trabalho notável, em que a nostalgia que Christine Buci-Glucksmann pretende opor ao nihilismo da arte esteve presente do princípio ao fim e com êxito, afirmou-se, na e pela arte que não morreu (Álvaro Teixeira, *Jornal do Norte*, 15-11-1989).

Nesta época de pós-modernidade, que preconiza a pulverização de categorias, o entrecruzamento e a equivalência das narrativas, não há a priori que resistam a um espectáculo de bailado com tenções inovadoras. A companhia francesa L’Esquisse é um bom exemplo de quão diluído se pode tornar o próprio conceito de dança (João Botelho da Silva, *Diário de Notícias*, 26-9-1989).

[Ouviu-se um Grito na Montanha](#), Tanztheater Wuppertal, Pina Bausch

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. António Pinto Ribeiro, que à época trabalhava no ACARTE, chegou mesmo a publicar no Expresso um “Guia para ver Pina Bausch” em que alguns dos principais motivos da coreógrafa foram didacticamente desvelados.

Pina Bausch incarna a recente renovação da dança moderna europeia, cuja identidade se parece confrontar com a das correntes norte-americanas, através da acentuação da sua dimensão teatral. Pela reconversão de vocabulário e de conceitos coreográficos habituais, as peças de Bausch são como reconstruções sabotadas do ‘real’, onde é acesa uma energia empática que se baseia no questionar no interior dos seus espectáculos da própria dança, das relações humanas, de toda a

existência.

No Tanztheater de Wuppertal o corpo humano é indispensável, o mesmo é dizer, insubstituível. A utilização do corpo no teatro, não como espaço expressivo entre outros mas como aquele que está na origem de todos os outros, leva à subversão das relações tradicionais entre o corpo e a linguagem. Esta atitude expressionista do corpo antes de tudo, de que Pina Bausch é uma ilustração, provoca graves perturbações ao nível da percepção do espectador (Isabel Vila Nova, *Jornal de Letras*, 19-9-1989).

Guia para ver Pina Bausch

(...) também as personagens de Pina Bausch se metamorfoseiam em monstros, objectos, aranhas, árvores, etc. (...) Este mecanismo de metamorfose ou, de um modo mais englobante, de transfiguração do real cénico e coreográfico, é um dos aspectos fundamentais do trabalho desta autora. (...) Sob o ponto de vista da composição coreográfica, um dos aspectos mais notáveis desta coreógrafa é a sua capacidade de mexer grupos, de criar cenas, fazendo-as e desfazendo-as com uma habilidade única para criar situações coreográficas de acção (António Pinto Ribeiro, *Expresso*, 30-9-1989).

No Tanztheater de Wuppertal o corpo humano é indispensável, o mesmo é dizer, insubstituível. A utilização do corpo no teatro, não como espaço expressivo entre outros mas como aquele que está na origem de todos os outros, leva à subversão das relações tradicionais entre o corpo e a linguagem. Esta atitude expressionista do corpo antes de tudo, de que Pina Bausch é uma ilustração, provoca graves perturbações ao nível da percepção do espectador: a progressão dramática não passa essencialmente pela narração (numa lógica de recitação que integra episódios e actos no quadro de uma fábula), nem pela aplicação das leis estruturais de um género (comédia, tragédia...), nem pelo desenvolvimento ideológico de temas próximos do universo de referência do público (3). Em Pina Bausch não há “fábula” no sentido brechtiano e a progressão dramática não passa pelo desenvolvimento de um tema único. (Isabel Vila Nova, *Jornal de Letras*, 19-9-1989).

Carlos Porto remontou às primeiras apresentações da coreógrafa, no Festival de Nancy, para dar a ver aquilo que anteriormente se chamou “ideias de teatro para ideias de Europa” (ver a este respeito a CAIXA Encontros ACARTE 87).

Quando em 1977, no Festival de Teatro de Nancy, Pina Bausch é acolhida pelo público de forma calorosa e obriga a crítica, até então reticente, a reconhecer na directora do ballet de Wuppertal a criadora de uma nova maneira do sentir o espectáculo, a coreógrafa-bailarina de rosto enigmático tinha já um percurso assaz diferenciado dos seus pares. (...) A estada de três nos em Nova Iorque, local em que fervilham todas as ousadias (neodadaísmo, happening, arte-acção, performance) vem refinar o seu olhar inquieto (António Rita dos Santos, *O Diário*, 23-9-1989).

Era um velho sonho daqueles que em Portugal seguiam o movimento artístico mundial dos últimos anos. Sem Pina Bausch, o nosso conhecimento da nova dança e em especial das relações entre duas expressões artísticas que provavelmente nasceram juntas (o teatro e a dança) ficava evidentemente mais pobre, mantinha-se claramente insuficiente. (...) Não vimos nenhum espectáculo de Pina Bausch, mas é assim que imaginamos o seu teatro. P.S. – É claro que vimos vídeos com obras de Pina Bausch, convém acrescentar para sermos exactos (Carlos Porto, *Diário de Lisboa*, 22-9-1989).

[Discoveries, Welfare State International](#)

O espectáculo *Discoveries*, uma co-produção ACARTE/Companhia Welfare State International, incluindo actores portugueses e o espectáculo de Filipe La Féria *A Ilha do Oriente*, propositadamente produzido para esta ocasião, abordaram o tema dos Descobrimentos Portugueses, muito em voga na época que era de comemorações. A crítica

dividiu-se, fazendo sobressair o modo como o tema dos descobrimentos parecia uma vez mais interpor-se, obnubilando aparentemente a reflexão sobre o presente a que o espectáculo deu azo noutros lugares onde foi representado.

Discoveries foi sem dúvida um bom título para os espectáculos do Welfare State International (...), já que as características de cada um dos cantos dos jardins da Gulbenkian foram bem exploradas, oferecendo alguns momentos de surpresa num paralelo com a emoção dos Descobrimentos a que o guião se reporta (*O Liberal*, 30-9-1989).

O espectáculo apresentado e a apresentar nos jardins da Gulbenkian nasceu de um seminário realizado na Casa de Mateus e em que participaram artistas portugueses e britânicos do Welfare State International. O espectáculo tem uma estrutura que é adaptada de acordo com a cultura de cada país em que é recriada. Na Grã-Bretanha a história anda à volta de Margaret Thatcher e da CEE, o que talvez seja mais excitante do que as folclóricas caravelas pequeninas ou a caravela grande com uma enorme boneca deitada cujo rosto e cabelos lembram Amália. É através da história de Pedro e Inês que o espectáculo provoca ao mesmo tempo a história e o nosso tempo. (...) Pior do que um espectáculo falhado é uma festa falhada, e foi isso um pouco o que aconteceu (*Diário de Lisboa*, 19-9-1989).

[A Ilha do Oriente](#), Filipe La Féria.

Ouvireis da minha ilha que está no centro do mundo. Assim começa A Ilha do Oriente, escrita por Mário Cláudio encenada por Filipe La Féria, para encerrar os Encontros ACARTE/89. Trata-se de uma ilha que se chama “de oriente” situada no coração de cada português, “cidadão do mundo”. A Portugalidade, a universalidade e o espírito ecuménico do português de Quinhentos aparecem aqui retratados na personagem de Leonardo. (...) Enfim, um espectáculo de ousadia e criatividade onde não faltaram boas interpretações (Paula Ferreira, *Diário de Notícias*, 1-10-1989).

A Índia ou a Europa com que sonham os bilhetes postais e os livros de cromos são oferecidos ao espectador (de “Ilha do Oriente”) para o levar ao reencontro com a magia da infância (Joaquim Vacondeus, *Semanário*, 7-10-1989).

Estou em crer que os principais encenadores portugueses, atendendo aos condicionalismos difíceis em que se movimentam, trabalham frequentemente em excesso. Ou seja: partem asinha para novos trabalhos, quando ainda têm agarrados à pele trabalhos anteriores. (...) Filipe La Féria, todos o sabemos, tem obrado autênticos milagres de inventiva na sua minúscula Casa da Comédia (Fernando Midões, *Diário de Notícias*, 11-10-1989).

1989 | Outubro

[Dia Mundial da Música.](#)

Erik Satie como toda a gente, (Constança Capdeville e Manuel Cintra); Banda da Quinta do Anjo.

A respeito de *Erik Satie como toda a gente* escreveram os autores:

Tentámos torná-la [a única peça de teatro que Satie escreveu, *Le Piège de Meduse*] ainda mais absurda, interpretando-a com um só actor que se move numa engrenagem de relógio pateta, falando afinal das patéticas da vida de todos nós. Peça que em Portugal estava esquecida e que nos diverte ser os primeiros a mostrar aqui. (*Diário de Lisboa*, 30-9-1989).

A crítica acolheu entusiasticamente a proposta, chamando a atenção para um perigo em que muitas vezes incorrem os pequenos espectáculos produzidos por encomenda e para salas que funcionam como centros culturais (albergando muitas e diversificadas propostas) – o perigo de ficarem apenas dois ou três dias em cena e nunca mais voltarem a ser vistos, menos do que o suficiente para que a proposta cresça e ganhe consistência mediante a apresentação ao público:

É importante que tão grande trabalho [espectáculo do Dia Mundial da Música] se não limite a uma única interpretação, ainda que tudo tenha carácter experimental. Fico à espera de nova sessão com “Erik Satie como toda a gente” da mesma forma que tenho estado a aguardar – até agora em vão – a oportunidade de voltar a presenciar o “Stabat Mater” que Constança Capdeville escreveu para encerramento do Colóquio sobre “O Religioso e a Cultura”, apresentado na ACARTE, em fins de Abril último (*O Diário*, 7-10-1989).

É de notar que este é um tipo de queixa, à época não muito frequente, que entretanto se disseminou, espelhando as alterações radicais na produção de espectáculos de que anteriormente se deu conta e para as quais porventura o ACARTE, como produtor e ao albergar propostas externas, terá contribuído.

Literatura

[Jornal Falado de Actualidade Literária](#), PEN Club, 7.^a edição.

A 7.^a edição do *Jornal Falado de Actualidade Literária* comportou uma novidade: a moderação passou a estar a cargo do jornalista Miguel Sousa Tavares.

Colóquio

[O Judaísmo na Cultura Ocidental](#), (proposta de Anabela Mendes).

Incluiu: Teatro [O Contrabaixo](#), de Patrick Suskind (enc.: Anabela Mendes; cen.: José Manuel Castanheira; actor: João Grosso); Exposição: *O Espaço Memória* de José Manuel Castanheira: fotografias, maquetas e simples estudos de dez anos de trabalhos cenográficos assinados por José Manuel Castanheira; Música: [Concerto](#) de Pedro Wallenstein.

1989 | Novembro

Dança

[Solos de Homenagem a Nijinski.](#)

Incluiu: *Faune Fomitch*, de Michel Kelemenis; *Uma rosa de músculos*, de Vera Mantero; *Pour l'instant*, de Daniel Larrieu.

O ACARTE organizou em Dezembro um ciclo de Solos de homenagem a Nijinski, no centenário do seu nascimento. No programa da iniciativa, António Pinto Ribeiro, organizador da mesma, contextualizou a sua pertinência:

No início deste século dois grupos originários de Continentes diferentes vão associar a Dança ao Movimento das rupturas estáticas com que se iniciou a Europa das Artes do séc. XX. O primeiro grupo provinha da América do Norte e era constituído por Lōie Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis e a canadiana Maud Allan, que sucessivamente foram chegando à Europa, e que de Paris a S. Petersburgo, com as coreografias que executavam, na maioria das vezes a solo, introduziram uma ruptura estética na História da Dança. Foi o primeiro *modernismo* nesta Arte. Um segundo *modernismo* nasceu em S. Petersburgo nos anos de 1907. Foi impulsionado por alguns dos espectadores das bailarinas americanas, reunidos a volta de Serge Diaghilev, o criador dos Ballets Russes. No entanto, o mais moderno dos Ballets Russes foi o bailarino e coreógrafo Vaslav Fomitch Nijinsky. Os dois *modernismos* na Dança impuseram-se através de uma radicalização no interior desta Arte.

A imprensa prestou especial atenção ao trabalho da jovem bailarina e coreógrafa Vera Mantero, à época ainda no Ballet Gulbenkian. André Lepecki colaborou na dramaturgia da proposta de Mantero, como se verá no epílogo, eram os tempos do Pós d'Arte a começar.

Três mensagens diferentes, três gramáticas de linguagem e escrita diferentes nos propõe este espectáculo cheio de frescor, de qualidade, de oportunidade e de um apuramento que traz a marca ACARTE (Manuela de Azevedo, *Diário de Notícias*, 22-11-1989).

No solo de homenagem ao coreógrafo-bailarino, Michel Kelemenis dá-nos, na linguagem muito actual da dança contemporânea, uma glosa cujo mote é o *Après-Midi d'un Faune*, aqui sobre música descritiva de Gilles Grand (não sincronizada com os movimentos mas suficientemente expressiva para nos dar, por exemplo, o arranhar da terra). (...) Vera Mantero coreografou e dançou *Uma Rosa de Músculos* (...) Muito carregadas [a música e a coreografia] de legenda entre a pausa, o silêncio e a emoção, as linhas rectas do vocabulário não quebram o clima de ligeiro vigor (Manuela de Azevedo, *Diário de Notícias*, 22-11-1989).

A Portugal chegaram, em 17, 18 e 19 de Novembro dois desses eleitos franceses –Michel Kelemenis e Daniel Larrieu – que, juntamente com o trabalho da portuguesa Vera Mantero, dançaram os seus “Solos a Nijinsky” na Sala Polivalente do CAM. Como no início do século, juntam-se valores que são, de algum modo, a génese de uma nova linguagem. E embora estes anos não funcionem como aqueles, falaremos certamente, no futuro, daquele ou doutro encontro privilegiado onde lá estavam “todos”. (...) Como Gauguin, Nijinsky procura a sua “instância originária” nos baixos-relevos egípcios e nos vasos gregos que retratam os ritos, danças e cerimónias do corpo que irá “inventar”. Substitui a busca clássica do corpo ideal pelo que há de anguloso na postura. É sensual. Abre as mãos, flecte os joelhos, vira os pés para dentro e projecta o corpo numa tela imaginária onde passa o filme de um novo mover, incompreendido na época e considerado escandaloso. Era a libertação e a consagração *avant la lettre* de Nijinsky coreógrafo. (...) Não se tratou de uma pretensão, ou de um esforço mimético, os solos que os três coreógrafos apresentaram em homenagem a Nijinsky. Tratou-se antes dos ecos, das opções resultantes de diferentes sensibilidades. (...) Vera Mantero dançou a sua coreografia *Uma Rosa de Músculos*, a sua peça de homenagem a Nijinsky, onde coube a sugestão de alguns movimentos seus emoldurados por luz branca (Cristina Peres, *Blitz*, 5-12-1989).

O primeiro solo é dançado por Michel Kelemenis (...). Plasticamente belo nas suas danças, Kelemenis é um bailarino perfeccionista. Cuida os detalhes mínimos nos seus passos, o movimento processando-se com a precisão de um mauinismo de relojoaria. (...) Por sua vez, “Uma Rosa de Músculos” é o nome da peça expressamente criada por Vera Mantero para esta homenagem a Nijinsky (...). Daniel Larrieu, que vai apresentar nestes “Solos a Nijinsky” o Vídeo/dança intitulado “Waterproof” é o actual director da companhia de Bailado “L’Astracan”. Neste seu trabalho, prossegue com o seu humor e a sua elegância, a que associa uma visão muito pessoal da tragédia do que designa como “...animal ferido” (*Diário de Notícias*, 9-11-1989),

Colóquio

Colóquio Luso-Espanhol de Arte Contemporânea e Mostra de Nova Dança Espanhola.

Incluiu: *Ens*, de Vicente Sàez; *Ocho*, de Maria Antónia Oliver; *Homenage a K*, de Ananda Dansa; *Kolbebasar*, Mudances.

Organização do ACARTE com o apoio do Serviço de Belas-Artes e da ARCO Madrid.

Ainda em 1989, dando continuidade ao projecto de apresentação de culturas nacionais da Europa no ACARTE, realizou-se um colóquio Luso-Espanhol, acompanhado por uma mostra de dança espanhola, onde a colaboração e o encontro entre Portugal e Espanha foi realçado.

A este respeito escreveu Madalena Perdigão:

Espanha e Portugal têm tudo a ganhar em unir as suas vozes face ao contexto internacional e também em se conhecerem melhor e em cooperarem culturalmente. A identidade de cada uma das culturas está assegurada por séculos de história, de arte, de tradições. E agora que as fronteiras se esbatem - sobretudo, talvez, aquelas que ainda existem dentro de nós - agora que os dois países estão a chegar a hora da Europa, seria estultícia não unir esforços aquém Pirenéus, antes de abrir portas para além.

A imprensa deu conta da iniciativa:

O estreitamento das relações culturais entre os dois países através da abordagem de temas relacionados com as Artes Plásticas, visando um diálogo mais amplo e o aprofundamento do conhecimento mútuo neste domínio, tal o objectivo nuclear do Colóquio Luso-Espanhol de Arte Contemporânea, que por iniciativa da Gulbenkian (Serviço ACARTE) e com o apoio do Arco, de Madrid, decorre desde a tarde de ontem no auditório 3 daquela Fundação. No âmbito do colóquio, realizou-se, à noite, um concerto pelo soprano Lia Altavilla e pela pianista Carla Seixas. Modernidade espanhola em Portugal, renovadores lusitanos e espanhóis e situações ibéricas num contexto global no domínio das Artes Plásticas são, entre outros, temas a debater ao longo dos três dias (Rodrigues Borges, *Diário de Lisboa*, 7-11-1989).

Com 66 anos Madalena Perdigão, gravemente doente desde há mais de um ano, faleceu em Lisboa a 5 de Dezembro de 1989.

No ACARTE, onde estava a decorrer a Mostra de Dança Espanhola Contemporânea, interromperam-se por alguns dias as sessões em sua homenagem. A imprensa dá conta da leitura em voz *off* de um dos últimos textos da Directra e Fundadora do ACARTE

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 (...).”

Neste é possível entrever um *ethos* de crença no desenvolvimento harmonioso e no progresso que aos olhos de hoje parece quase impossível, mas que, contudo, fez parte da mundividência que terá animado o ACARTE, e a actividade de Madalena Perdigão, como se discutirá no epílogo. Com sessões sobrelotadas, fizeram-se apresentações extraordinárias. Na imprensa multiplicaram-se as homenagens.

Da mostra de dança espanhola contemporânea disse a crítica:

Ens, Vicente Sàez:

E foi bom, Com uma indumentária vanguardista q.b. (isto é, que lhe permitisse dançar) Sàez, ainda que não tenha maravilhado o seu público, fez-nos pensar que, para os lados de Espanha, a nova dança vai bem de saúde (*A Capital*, 25-11-1989).

Ocho, Maria Antónia Oliver: Não foi possível encontrar informação pertinente.

Homenage a K, Ananda Dansa:

Homenagem a K. fecha uma trilogia coreográfica sobre o terror, a violência e os traumas e símbolos emblemáticos que coloram a identidade nacional espanhola. (...) Uma obra que espelha a nossa atitude face ao absurdo e à violência quotidiana com que coabitamos, divididos entre apatia e má consciência (Luísa Roubaud, *Elle*, 12-1989).

- *Kolbebasar*, Mudances:

Movimento abstracto é o que propõe a coreógrafa catalã Angels Margarit, no seu trabalho *Kolbebasar* (Luísa Roubaud, *Elle*, 12-1989).

E o que agora vimos foi dança, dança contemporânea, nada mais do que isso. E de grande qualidade. (...) Longa vida ao ACARTE: depois de holandeses, alemães e portugueses terem mostrado o que valem, no âmbito da nova dança, coube agora a vez aos espanhóis. (...) Em todas as companhias, as opções temáticas recaem essencialmente sobre o mundo em que vivemos, neste

final de século/milénio alucinante, propondo-se interpretá-lo à sua maneira (Luís Galvão, *A Capital*, 12-12-1989).

Dezembro | 1989

Teatro

[Dezembro Infantil.](#)

A Cauda do Gigante Branco, Black Lantern Theater.

Em Dezembro de 1989 o ACARTE, como habitual, apresentou a sua programação infantil. Madalena Perdigão deixou 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. Far-se-á assim um apelo a imaginação criadora dos jovens espectadores, que fruirão o prazer da representação e, terminada esta, continuarão a sonhar, a inventar e quem sabe a criar num futuro próximo. O Teatro Negro contém elementos poderosos para atrair as crianças, sobretudo quando é pensado em função delas, tendo em conta a sua idade, capacidade de compreensão e integração sociocultural. Assim acontece, estamos em crer, com a peça *A Cauda do Gigante Branco*, que vai ser apresentada na Sala Polivalente pela Northern Black Light Theatre, uma companhia fundada em 1973, que conta no seu activo com 212 representações desta mesma peça no decurso de catorze meses. 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.

1990

Resumo

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.

1990 | Janeiro

Colóquio

Utopia, Mitos e Formas, (organização: Yvette Centeno)

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 também assinou 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, desde o paraíso terreal da Bíblia e da cidade justa de Platão, passando pela Utopia de Thomas More ou a Cidade do Sol de Campanella, até à rêverie idílica da Ilha de Aldous Huxley. Voltamos a sonhar, nesta viragem dos tempos, com um mundo mais perfeito. O ACARTE, pela mão da sua directora, Madalena de Azeredo Perdigão, ocupou-se com o maior empenhamento deste colóquio que agora se realiza. Por uma simples razão, soube ver nele o que ele era: um projecto europeu, envolvendo especialistas de 10 Universidades e representando aquele verdadeiro amor à ciência e à cultura - ao trabalho criativo na sua dimensão 'mais ampla' - que no ACARTE, como no Centro que dirijo, sempre se valorizou. Tal obra não é fruto do acaso. Resulta dos esforços continuados da década de 80, uma década feliz em muitos dos seus aspectos. Possa a criação, no seu largo sentido artístico e científico, neste momento em que os homens tanto lutam pela sua dignidade, não a vir a perder nunca, a favor de ilusórios conceitos de progresso. Sem cultura não há progresso. Foi sempre esse o significado profundo das iniciativas do ACARTE, pela mão da sua directora. E é também esse o objectivo do Gabinete de Estudos de Simbologia nas actividades que tem desenvolvido, com o apoio generoso da Fundação Gulbenkian. O colóquio sobre a Utopia é dedicado a memória de Madalena de Azeredo Perdigão. Podemos dizer que o acompanhou até ao último momento da sua vida. Uma vida que nos deve servir de exemplo: modelou-se na esperança e no horizonte claro do futuro. É por isso que hoje aqui estamos reunidos, prestando-lhe a modesta homenagem da nossa presença e do nosso trabalho.

1990 | Fevereiro e Março

Dança

Mostra de Dança Portuguesa Contemporânea II.

Incluiu: *Alto contrase*, Dança Grupo; *Divagações*, APARTE; *Jardim de Inverno*, Olga Roriz; *Estranhezas*, Paula Massano; *Interiores*, Rui Horta; *Mecanismos*, Joana Providência.

Seguiu-se uma Mostra de Dança Portuguesa Contemporânea II, onde se encontraram muitos daqueles que haveriam de formar a Nova Dança Portuguesa, mostra esta ainda programada por Madalena Perdigão. Citando a anterior Directora, Sommer Ribeiro, Director Interino, assinou o texto do programa:

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 auxilia-las a continuar, no caminho do experimentalismo e da inovação ...

Dezembro 1988, Maria Madalena de Azeredo Perdigão (a propósito da Primeira Mostra de Dança Portuguesa Contemporânea)”

A Mostra de Dança Portuguesa Contemporânea, apresentada pela primeira vez em 1989, resultou de um projecto elaborado por Madalena de Azeredo Perdigão que, no texto inserido no programa de Janeiro de 89, explicava, de maneira extremamente clara, o propósito desta série de espectáculos: dentro da sua política cultural de carácter internacionalista e, em particular, europeísta, tem o ACARTE vindo a apresentar ao publico português um grande numero de grupos e companhias de dança. Agrupando-os por vezes sob uma mesma bandeira nacional. A selecção dos grupos vem sendo feita com o objectivo de mostrar o que existe de «novo” em cada pais e de apresentar o lado experimental das diversas propostas artísticas. No entanto, pelo facto de ter uma vocação internacionalista, nem por isso o ACARTE deixa de estar atento aos valores portugueses e pretende fazê-lo também no domínio da dança. Dai 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 auxilia-las a continuar, no caminho do experimentalismo e da inovação. A sua proposta teve plena aceitação, quer do publico, quer dos artistas, bailarinos, músicos e coreógrafos e, assim, no programa que nos deixou, inseria a 2ª mostra de Dança Portuguesa Contemporânea. Esperamos que esta iniciativa tenha o mesmo acolhimento do publico e que constitua um estímulo para os novos valores da Dança Portuguesa.

Música

Encontros de Nova Música Portuguesa.

Incluiu: Rodrigo Amado, Luis Desirat, Telectu, Carlos Zíngaro, Miso Ensemble, Rui Azul Trio

1990 | Abril

Mímica

Mímica no ACARTE

Em Abril de 1990, a culminar um interesse que já vinha dos primeiros anos de actividade do Serviço e a atestar a vitalidade que este tipo de arte tinha desenvolvido então, foi organizado um grande ciclo de Mímica no ACARTE. No texto do seu programa era possível encontrar-se expressa não só uma retrospectiva das tendências mais físicas do teatro de então (onde se incluíam muitos nomes de encenadores já apresentados pelo ACARTE), como o desejo da realização de um grande festival de mímica europeu. É de notar que este ciclo foi acompanhado de uma série de workshops e de conferências. No programa da iniciativa pode ler-se:

Há uns bons quinze anos que a renovação teatral corresponde ao desenvolvimento da sua componente corporal, e o teatro gestual, propriamente dito, tem vindo a evoluir e a diversificar-se, com o mesmo vigor da dança de há trinta anos, ou do teatro declamado durante as décadas de vinte e trinta. O teatro surrealista teve pouca influencia na vida artística. Cinquenta anos mais tarde, *Le regard du sourd*, de Bob Wilson, espectáculo gestual por excelência, que pode ser considerado como surrealista, acaba por inspirar uma geração inteira de criadores.

O teatro de empenhamento político, demasiadas vezes sofrendo de esclerose, pela utilização de *slogans* e símbolos simplificadores, ganha novo fôlego com a determinação dos actores em países dominados por ditaduras, onde a linguagem géstica, em cena, acaba muitas vezes por ser a única forma de protestar. Surgem outros mimos, que aplicam as teorias de Antonin Artaud, Beckett, Grotowski e Julien Beck, ou então criam o ambiente teatral da arte não-figurativa, da arte hiper-realista e mesmo se lançam no campo da investigação que irá conduzir às *performances*. É assim que este tipo de teatro, cujo meio predominante de expressão é o gesto, a atitude e a mímica, não está mais limitado à para-linguagem da pantomima clássica, onde o corpo falava por sinais, nem à estilização estetizante onde os seguidores de Marcel Marceau o encerraram. Este tipo de teatro faz-nos descobrir que o corpo é uma fonte importante de conhecimentos, que apenas se podem exprimir pelo próprio corpo. Parece portanto que chegou ao fim o período académico do teatro gestual e que este teatro se tornou tão rico, diversificado e tão actual como as outras actividades artísticas. Para nos convenceremos deste facto, basta lembrar a extraordinária qualidade e importância na vida teatral contemporânea de espectáculos como *Le regard du sourd*, acima referido, *La Classe Morte*, de Kantor, *Mori el Merma*, do Teatre de la Claca, de Barcelona, *Bakki*, de Sankai Juku, *Concert a la carte*, da Comedie de Caen, *Pépé e Am et Ca*, do Theatre de la Ficelle, assim como os espectáculos de Lindsey Kemp, de Kazuo Ouno, da Pilobolus Dance Company, de Will Spoor, de algumas *performances* do Plan K ou de Stuart Sherman, ou então a grande variedade de tendências estéticas que se tem vindo a verificar.

Chegou portanto a altura de fazer um balanço. Esta primeira tentativa é modesta, mas bem poderia ser seguida por uma segunda edição, organizada em colaboração com os Mimos de Perigueux (França). Dai poderiam nascer as bases para um Festival Europeu do Teatro Gestual.

Teatro

Platonov (encenação: Rogério de Carvalho; Co-produção Bienal Universitária de Coimbra).

A estreia em Portugal de *Platonov*, de Tchekov, estava combinada desde pelo menos a edição de 1989 dos Encontros ACARTE. José Sasportes, o novo director do Serviço 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, a 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. A escolha que Rogério de Carvalho e o TEUC fizeram ao propor «*Platonov*», de Tchekov, foi aceite pelo ACARTE e no espírito de melhor fazer conhecer um dos autores sobre os quais se ergue o edifício do teatro contemporâneo, através de uma peça que define, por seu turno, o ponto de partida da dramaturgia Tchekoviana. O facto de «*Platonov*» ser uma das peças de Tchekov menos representada em Portugal (a última e primeira encenação deve-se a Jorge Listopad na temporada de 1973/74, no Teatro Maria Matos) é uma boa razão a justificar a montagem deste espectáculo.

Comemoração e Homenagem

VI Aniversário do ACARTE.

Ainda em Maio de 1990, por altura do VI aniversário do ACARTE, teve lugar no CAM um balanço e uma homenagem à actividade deste Serviço e, em particular, à sua fundadora e primeira Directora.

Dando conta daquilo que se tem vindo a entender como uma ‘abertura à falta’, Sommer Ribeiro e José Sasportes, sucessor designado pela anterior Directora do Serviço, afirmaram então, utilizando uma metáfora espacial e cartográfica:

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.

Foi nesta ocasião instituído o prémio Madalena de Azeredo Perdigão/ACARTE destinado a distinguir o espírito inovador no campo das artes do espectáculo – que João Fiadeiro venceu um ano depois com o espectáculo *Retrato da Memória Como Peso Morto*, como se visitará em pormenor no epílogo.

Como se vê pelos textos introdutórios dos Encontros ACARTE 1990, da autoria de José Sasportes e de Georges Brugmans, grande parte da programação desse ano foi ainda traçada com Madalena Perdigão – se bem que, com a mudança de década e a queda do muro de Berlim, se anteviam já grandes mudanças também nas artes do espectáculo, como bem referiu Brugmans, o único organizador que restava do conjunto inicial de organizadores.

Transcreve-se, por último, os textos dos organizadores desta edição. Explicando as razões de ser da realização deste momento fulcral da programação do Serviço ACARTE, José Sasportes falava já não em falta, mas no ‘nosso crónico atraso em relação às artes do espectáculo’, o que é diferente, apontando para o papel da Fundação Calouste Gulbenkian enquanto já referido *cenário de modernidade*:

Os ENCONTROS ACARTE nasceram em 1987 sob o signo daquela Europa em que Portugal havia pouco se integrara e constituíram a afirmação de uma vontade de intercâmbio cultural, de são cosmopolitismo. Não foram um outro exemplo de vazia retórica europeísta, mas a concreta ilustração de uma nova realidade de que era urgente sermos parte activa. Ao levar a Fundação Calouste Gulbenkian a continuar no seu papel de vanguarda, Madalena de Azeredo Perdigão sabia estar a construir uma ponte para a modernidade, sabia ter lançado um desafio ao nosso crónico atraso em relação às artes do espectáculo.

Hoje, ao assistir a 4ª edição dos ENCONTROS ACARTE, o público poderá sentir-se não só a usufruir de uma ampla gama de manifestações, mas também a participar na formação de uma opinião europeia no campo do espectáculo, contribuindo com o seu juízo, com as suas reacções, para a dialéctica global entre as propostas dos criadores e o gosto, mais ou menos crítico, dos espectadores. A maioria das propostas da programação de 1990 foram criadas este ano e apresentam-se perante o público português sem a patine de um qualquer certificado de perenidade, definitivo e inabalável. (...)

Reafirma-se, mais uma vez, que muitas das opções de 1990 foram ainda delineadas por Madalena de Azeredo Perdigão e, tanto eu como George Brugmans, as respeitamos ou ampliámos conforme as indicações da cena europeia, mantendo-se, porém, sempre o mesmo princípio da mais variada exposição das tendências emergentes no quadro europeu da dança/teatro. Ao público de ajuizar se também este ano se consumará o seu Encontro com a Europa do espectáculo.

George Brugmans deu atenção ao momento específico em que este festival tinha lugar:

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 modo que as modificações que ocorrem na rua reflectir-se-ão em mudanças na arte. E, embora seja cedo para tirar conclusões, pode acontecer que a experimentação formal, que dominou as artes do espectáculo dos Anos 80, tenha de dar lugar ao renascimento da palavra falada, à exposição de um sentido e de um conteúdo.

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 Leysen; e, por ultimo, a .. Onda Flamenga .. , este ano representada musicalmente por Maximalist e teatralmente por um dos mestres dos Anos 80: Jan Fabre.

Mas, sem a mínima dúvida, muitos destes artistas deixarão o seu testemunho também na década de 90. Estimular e promover a procura de uma nova Europa, partindo da perspectiva das artes do espectáculo é o desafio e a fascinante tarefa que se propôs para esta edição dos ENCONTROS ACARTE e que se estendera às futuras edições.

Na edição deste ano dos Encontros ACARTE vislumbrava-se já no horizonte um grande encontro do IETM que teve lugar em Lisboa em 1991, em preparação para a Europália. Disso se dará conta no epílogo.

EPÍLOGO

1.

O vídeo de *Retrato da Memória Enquanto Peso Morto*

- Ora bem, o pretexto desta entrevista é o prémio ACARTE/ Madalena 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.

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, paralela ao cabelo comprido do rapaz. 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 – 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 se acabou de descrever, receberá o primeiro prémio Madalena de Azeredo Perdigão/ACARTE. Será igualmente a obra que permitirá a João Fiadeiro participar na Europália em 1991 onde se dá a revelação internacional da Nova Dança Portuguesa (NDP) que, a partir de então, conhecerá ampla circulação.

Em jeito de epílogo, começar-se-á nesta secção por narrar a história desta obra, tal como ouvida em entrevista, para de seguida, por via de outras duas histórias também ouvidas em entrevista, se traçar retrospectivamente um percurso por algumas das temáticas abordadas ao longo das três anteriores partes – levantando com isso possíveis futuras linhas de investigação e discutindo as propostas apresentadas.

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 Alternativa¹⁵³.

‘Objecto fundador’ nas palavras de João Fiadeiro, entrevistado hoje, interessa indagar não apenas o que nele começa ou que prefigura – a Nova Dança Portuguesa, a obra de João Fiadeiro como coreógrafo, uma nova década, os Anos Noventa –, mas o que nele culmina, o

¹⁵³ 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 participou 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 França. In <http://www.re-al.org/companhia-re-al/>, consultado a 10-12-2015.

que nele se consolida, e onde se cruzam razões de um tempo que é também o dos primeiros Anos de actuação do Serviço ACARTE¹⁵⁴.

Aborde-se brevemente à história da produção do espectáculo, tal como apresentada pelo coreógrafo:

Retrato da Memória Como Peso Morto, refere João Fiadeiro, é uma peça que nasce a partir de um convite da Europália 91 ao Pós d'Arte enquanto colectivo. Os vários coreógrafos produziram então obras que seriam apresentadas na Bienal Universitária de Coimbra [BUC]¹⁵⁵ em 1990 e, mediante estas, seriam convidados a desenvolver uma nova obra que integraria a programação de dança da Europália 91, a acontecer no festival Klapstuk em Lovaina, um dos palcos privilegiados para a afirmação da emergente Dança Contemporânea na Europa.

Mas *Retrato da Memória Como Peso Morto*, explica Fiadeiro, peça muito ambiciosa em termos de produção (com música original ao vivo, quatro bailarinos, projecções, filme exibido no foyer) foi apresentada na BUC mas acabou por não ser escolhida para a Europália. Descontente, o coreógrafo, que entretanto saíra do Pós d'Arte, acabaria por, com a ajuda de uma estrutura de produção emergente, a Arte Empresa, alugar o convento do Beato e montar o espectáculo de forma a coincidir com a vinda a Lisboa de um número muito grande de curadores e programadores culturais, em Março de 1991, a propósito do Encontro Anual do

¹⁵⁴ Foram também atribuídas Menções Especiais a Duarte Barrilero 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 Serôdio e Eugénia Vasques.

Em entrevista a André Lepecki em 1991, o coreógrafo afirma: “André Lepecki: Como é que justifica 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... In “Cair na RE.AL” <http://sarma.be/docs/1111>, consultado a 12-11-2015.

¹⁵⁵ 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 o 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 Tchecov por Rogério de Carvalho em 1990. A respeito do Teatro Universitário em Coimbra na década de 1980 ver Alexandra Silva em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10297.pdf>, consultado a 10-12-2015.

IETM, que teve lugar na Fundação Calouste Gulbenkian, em organização do ACARTE. O sucesso seria de tal modo retumbante que Fiadeiro não apenas acabaria por ser convidado para a Europália, para onde produziria *Solo para Dois Intérpretes*, como a obra *Retrato da Memória Como Peso Morto* seria galardoada com o recém-instituído primeiro prémio ACARTE/Madalena Perdigão.

Antes ainda de se atentar à obra, propriamente dita, o que nesta história interessaria assinalar é a continuidade entre o Serviço ACARTE de Madalena Perdigão, a rede europeia IETM, a Bienal Universitária de Coimbra, em 1990, e a mostra Europália, de 1991 – 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, 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 anos)¹⁵⁶, começam 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 muitas vezes relacionadas com iniciativas Europeias de grande envergadura, levando 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*, como parte de um mesmo complexo exibicionário, para usar a proposta de análise anteriormente avançada – um complexo exibicionário que nesta entrevista aparece retratado a partir do ponto de vista do jovem de vinte e poucos anos. Assim, pelo elencar de uma série de produtos, lugares, hábitos, mas também – e sobretudo - desejos emergentes, é talvez possível entrever nela aquilo para que Kristin Ross chamou a atenção ao abordar a modernização como “evento” (Ross 1994), dando conta do carácter meteórico com que uma série de produtos alteram a vida quotidiana.

¹⁵⁶ 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, mas 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, mais tarde Director da EGEAC).

Mas nela se encontram igualmente 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 impossível de entender a partir apenas de um enfoque no “nacional” e onde pululam referências à disseminação de uma cultura audio-visual acompanhada pelo aparecimento de novos lugares e pelo desenvolvimentos de novas elites.

E se nos dossiers do Pós D’Arte, gentilmente cedidos por Vera Mantero, é possível encontrar um recorte de jornal de 1991 onde se fala já na Expo 98 (a que Portugal então se candidata), e se entrevê como, entre 1989 e 1991, haveriam de estar traçadas as grandes temáticas culturais que marcariam os Anos 90 (coisa que a já referida ‘aceleração’ que a partir de 1987 se sente na programação do ACARTE também testemunha); é sobretudo possível entrever neles os esforços de um grupo de jovens que, como refere Fiadeiro na mesma entrevista, não estavam a tentar ser diferentes (pois diferentes já eram, do Ballet Gulbenkian, das Companhias de dança que existiam) mas queriam pertencer ou, quiçá, entrar em diálogo com o que se passava numa Europa de que faziam parte Wim Vandekeybus, e outros que tais, com propostas muito distintas do Ballet Gulbenkian (muitos deles presença assídua no ACARTE). O que ainda assim – e embora acabe por se cruzar com as invectivas de construção de uma Europa pela cultura que no que às artes performativas diz respeito, invectivas essas que se farão mais e mais presentes a partir dos Anos 90 – não coincide, nem se esgota nisso.

Peça com influência evidente de Wim Vandekeybus, *Retrato da Memória Como Peso Morto*, não fosse a história complexa da sua produção, ecoaria de modo quase directo a análise à obra de Anne Teresa de Keersmaecker [*Fase: Four Movements for the Music of Steve Reich*](#) (1982), proposta em *Europe Dancing* (Stephanie Jordan; Andrée Grau 2000, 12-23) por Rudi Laermans e Pascal Gielen. No capítulo dedicado à assim chamada “onda flamenga”, estes autores atentam às formas de legitimação e de institucionalização da dança contemporânea na Flandres onde, em inícios dos Anos 1980, pouca dança moderna ou pós moderna se veria, sendo raros os acolhimentos de propostas de outro géneros e predominando a tradição balética. Neste quadro, sustentam, o ballet ter-se-ia constituído como um ponto de referência negativo para a nova geração de coreógrafos a quem se tornava complicado ser reconhecido, pois a dança contemporânea não era ainda na Flandres um campo autónomo da

produção cultural nem um seu subsistema independente (Bourdieu 1982, Luhmann 1995 *apud* Laermans e Gielen) – e não fazer ballet equiparar-se-ia a “fazer assim umas coisas”. 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.

De acordo com os autores, neste contexto Anne Teresa de Keersmaecker e Jan Fabre terão desenvolvido – mais ou menos conscientemente – estratégias específicas de forma a legitimarem as suas primeiras produções. Entre elas figuraria a referência selectiva a formas e normas já validadas internacionalmente, naquilo 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.

Fase: Four Movements for the Music of Steve Reich de Keersmaecker, hit estrondoso e imediato tanto na Flandres como em Festivais internacionais, como o Dance Umbrella¹⁵⁷ seria disto exemplar. Não apenas Keersmaecker acabara de regressar de Nova Iorque onde terminara os seus estudos na Tisch School of The Arts, como a coreografia, como o seu título assinala, apropriaria a dança americana minimalista¹⁵⁸. *Fase* transformar-se-ia então 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 contestar assim, mesmo que indirectamente, a 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 (Bourdieu 1992 *apud* Gielen, Laermans) da dança minimalista americana com a sua aura. Ou, por outras palavras, ao estabelecerem uma ligação explícita com um ‘facto (estético) incontestado’

¹⁵⁷ Foi a Val Bourne, Directora do Dance Umbrella, que Madalena Perdigão terá inicialmente enviado uma carta a pedir contactos de pequenos festivais de dança a e a dizer que queria trazer a Portugal pequenos agrupamentos de dança contemporânea.

¹⁵⁸ Tal como proposta por ex. por Lucinda Childs que faz *Dance* em 1979, uma coreografia para música minimal de Steve Reich. Ver a este respeito Banes 1963 *apud* Gielen, Laermans 2000.

(Latour 1987 *apud* Gielen, 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 o ênfase na estrutura com 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 seguro¹⁵⁹.

Interessaria igualmente atentar ao momento em que esta legitimação acontece: no fim de um período muito intenso de actividade do Serviço ACARTE, período este em que, como se viu, 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](#)¹⁶⁰.

¹⁵⁹ 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 (cujas trabalho original de criação estava começar), teria arranjado maneira de se introduzir num encontro do IETM, à época reservado apenas 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, 31-07-2010).

¹⁶⁰ Em 1986 Madalena Perdigão afirmará: “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.” Dois anos depois, em 1988, escreverá José Sasportes: “O momento em que a dança em Portugal atravessa o período mais prospero 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.” Neste intervalo de tempo, entre estas duas iniciativas (e sem contar com elas) o ACARTE organizará uma Mostra de Dança Europeia Contemporânea, dará início aos ciclos dança no Anfiteatro ao Ar Livre e aos Encontros ACARTE – Novo Teatro/Dança da Europa, organizará um ciclo chamado Aspectos da Dança Contemporânea e uma Mostra de Dança Alemã Contemporânea. Importa referir que pela mesma altura uma série de outras iniciativas no âmbito da dança contemporânea terão lugar em Lisboa.

A propósito ainda de instâncias de legitimação e do momento e em que esta se dá, um outro paralelo seria também possível.

Continuando na senda da mesma análise, desta feita a propósito das obras de Jan Fabre *O Poder da Loucura Teatral* (1984) e de *Das Glas im Kopf wird vom Glas: The Dance Sections* (1987), Gielen, e Laermans sugerem outro tipo de “apropriação distintiva” – no caso, da tradição da performance art das artes visuais, conjugada com um comentário explícito a uma tradição balética de que Balanchine e Forsythe seriam as principais referências, numa afirmação que se daria então por des-identificação com a tradição balética (em *The Dance Sections*, por ex., 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, afirmam, 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*.

Assim, ao contrário do que acontecera, por ex., 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 políticas (ao democratizar, por ex. 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 substituíra por processos de criação colectivos), e onde a discussão especializada viria, mais tarde, a incidir sobre as diferenças específicas entre a dança moderna e a dança pós-moderna¹⁶¹, nas páginas da revista *Etcetera* a expressão “dança contemporânea” sinalizaria “tudo o que não era ballet”, funcionando por des-identificação genérica. Importante também será referir a continuidade entre esta revista, iniciada em 1983 por Johan Wambacq e Hugo De Greef, e o Kaaithheaterfestival, em Bruxelas, de que De Greef é director – e que será, juntamente com o Klapstuk de Leuven, onde a Nova Dança Portuguesa mais tarde se estreia, um dos mais importantes promotores da “onda flamenga”.

E enquanto ao Ballet discursivamente se associavam atributos como “superficial”, “comercial”, “vazio”, “antiquado”, à Dança Contemporânea associar-se-iam epítetos como

¹⁶¹ Ver a este respeito a conhecida polémica entre Susan Manning e Sally Banes em Manning, Susan. 1988. “Modernist Dogma and Post-modern Rhetoric: A Response to Sally Banes' "terpsichore in Sneakers"”. Review of *Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance*. *TDR* (1988-) 32 (4). The MIT Press: 32–39. doi:10.2307/1145886.

“natural”, “genuína”, “pessoal”, “verdadeira”, muitas vezes assentes num sublinhar positivo de uma suposta primazia “do corpo” sobre tudo o resto – numa argumentação onde 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, em particular 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*, interessaria então referir não apenas o já mencionado boom de suplementos culturais 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, ou a BUC, palco privilegiado para estes coreógrafos, e, mais tarde, o Danças na Cidade, criado já por esta geração¹⁶². Em suma, a emergência de alguns lugares especificamente destinados à apresentação de novas propostas, ou de estruturas de formação como 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, em organização do crítico de dança e ensaísta António Pinto Ribeiro, à época 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) especializada¹⁶³.

Mas se, de acordo com os autores, no caso belga a ruptura se daria especificamente com a tradição balética, no caso português haveria que ter em conta uma série de outros factores, entre eles as transformações abruptas por que a sociedade portuguesa então passava. Até porque, num país onde a Escola Superior de Dança e a Companhia Nacional de Bailado

¹⁶² 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 em http://www.alkantara.pt/index.php?page=alkantara_detalhe&idioma=pt&id_alkantara=4&id_item_alkantara=31, consultado a 10-12-2015.

¹⁶³ As *Artes do Corpo*, conceito cunhado por António Pinto Ribeiro, aparecem 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 novas práticas (Pinto Ribeiro 1997, 19). Ou, por outras palavras, o que chamar a algo que parece justamente procurar subtrair-se a uma catalogação fixa? Mais do que se procurar a genealogia de um conceito, a sua origem ou a sua delimitação exacta, interessa neste caso sublinhar as próprias dificuldades que encontra e a sua operacionalidade momentânea.

havia sido fundadas, respectivamente, em 1983, e em 1977, o ensino e a transmissão deste tipo de dança se encontraria resumido a um punhado de escolas maioritariamente privadas e professores particulares, erigindo-se, mais uma vez, a Fundação Calouste Gulbenkian, 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 uma série de 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 passos¹⁶⁴.

Em suma: sem Ballet Gulbenkian e sem Madalena Perdigão dificilmente haveria Nova Dança Portuguesa, 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. Ou seja, 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, porém, de igual modo e inegavelmente, com as referidas mudanças abruptas na sociedade portuguesa que, como é possível entrever pela própria programação do ACARTE, que delas é parte integrante, se fazem mais e mais velozes a partir da entrada para a CEE. O que, parafraseando novamente André Lepecki implicaria, como qualquer transformação histórica abrupta, uma reconfiguração da experiência da corporalidade dos sujeitos – o que acarreta consigo um esforço generalizado de amnésia, e que, longe de ser um processo pacífico, é antes atravessado por tensões e contradições de

¹⁶⁴ A respeito desta escola na década de 1980 ver o documentário *Corpos Decentes* de Vera Mantero, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5cOjFhTMjkg>, consultado a 10-12-2015.

ordens e intensidades variadas, dado que “o desejo por um corpo-novo pressupõe (....) a escolha de um modelo, de uma imagem ideal, de um Outro (ainda) por ser”. (Lepecki 1998-c, 55)

De volta a *Retrato da Memória Como Peso Morto*, referidas já as eventuais condições da sua legitimação, interessaria regressar agora ao vídeo da peça para a entrever como construída em fragmentos: uma peça, no dizer de João Fiadeiro, “aos soluços” e em que o público, sem se aperceber, 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 entrecortada, multiplicada e misturada – 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 seria o referido “estar em soluços”: ver-se, depois não se ver, depois ver-se outra vez, o que justificaria os cortes a que a descrição do seu vídeo alude. Com uma estética onde é notória a presença do *contact-improvisation* e onde 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, ensimesmada ao som de música repetitiva, e em atitude de desafio para com o exterior.

Mas a propósito do tipo de corporalidade que a obra preconiza, atente-se a uma outra história, conhecida também em entrevista.

2.

Dos ensaios de *O Fim ou Tende Misericórdia de Nós* à estadia de Dhiaghilev em Lisboa

Jorge Silva Melo referiu, em entrevista, um episódio curioso. Em 1996, ao observar os movimentos de um grupo de jovens em ensaio, Glicínia Quartim 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”¹⁶⁵.

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 formariam após *António, um Rapaz de Lisboa*, estreado nos Encontros ACARTE 95.

A observação de Glicínia Quartim no seu súbito não poder não reparar na presença do corpo, parece ecoar, de algum modo, “Os Portugueses Não têm Corpo?” (como referido já, crónica 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 tido *massivamente* lugar apenas depois do fim do regime colonial, em 1974, e da abertura

¹⁶⁵ Na entrevista, realizada a 20 de Agosto 2011, pode ler-se “Uma vez eu estava nos ensaios, em 94, estava nuns ensaios do “Fim”, em Portalegre, estava com a Glicínia Quartim 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 – que eu não... Não. 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.” A respeito de *O Fim ou Tende Misericórdia de Nós* ver <http://www.artistasunidos.pt/contactos/37-pecas/antes-da-capital/144-o-fim-ou-tende-misericordia-de-nos-de-jorge-silva-melo>, consultado a 10-12-2015.

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.” Ver <http://anabelamotaribeiro.pt/26440.html>, consultado a 10.12.2015.

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 passou de colonial a europeu. Segundo este autor, apenas então poderia a percepção generalizada do corpo nacional passar de inexistente, “pura negatividade” como refere (reportando-se à crónica de Alexandre Melo), a um entendimento do corpo como agente de transformação, com as aberturas e capacidade de poder optar que tal implica (Lepecki 2001, 29).

O que reenviaria à formação do complexo e heterogéneo grupo que Rui Bebiano (Bebiano 2010) – criando um sujeito de enunciação composto por uma palavra portuguesa e uma palavra inglesa italicizada separadas por um espaço e entre aspas – propôs chamar “povo *pop*”, marcando graficamente 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 informariam os seus devires.

Enquanto sujeito de enunciação, “povo *pop*” soa mal, parece permanentemente falhar – e falha, engasga a frase, uma vez que a sua unidade é sempre comprometida pelo seu informe ‘ser’ heterogéneo e contraditório, partido ao meio pela língua e pela barra, 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 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 curto circuito¹⁶⁶, 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) juntando tudo numa entidade multiforme que propõe tratar como sujeito.

¹⁶⁶ O que remeteria para a já discutida noção de curto-circuito avançada por Boaventura de Sousa Santos (Santos 1994).

O espaço em branco proposto entre povo e *pop* teria então o condão de transportar a “disjunção” *Sixties/Eighties* sinalizada por Luís Trindade (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).

Esta classe média – o tal “povo *pop*” – constituída sob condições muito particulares, requeria então, para uma compreensão apurada, de 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 de um olhar no tempo que situasse a sua formação em balizas com marcos distintos, vindas de tradições distintas: na ordem mundial a que se deu o nome de “Guerra Fria”, entre o final da 2.^a Guerra Mundial e 1989 (numa periodização vinda da História Política). Na época social e cultural que ficou cunhada como Longos Anos Sessenta, entre o final da década 1950 e a década de 1980 (numa periodização vinda da História Social); e, finalmente, no âmbito do período de prosperidade e abundância conhecido como “os Trinta Gloriosos”, que vai da reconstrução do Pós Segunda Guerra Mundial à crise de 1971-1973 que marcaria o fim dos acordos de Bretton Woods (numa periodização vinda da História Económica), como sugere também Luís Trindade.

E, de facto, para uma compreensão que vá para além de um diagnóstico de um suposto “atraso”, ou de um “atavismo” estrutural de onde irromperiam, sem razão, hipotéticos “rasgos de modernidade”, que as reacções contraditórias – por vezes carregadas de polémicas, a espaços esfuziantes – que certas obras, práticas, consumos e fenómenos culturais suscitam, esta atenção revela-se da maior importância. Como, aliás, se espera que tenha sido possível dar a ver na primeira, segunda e terceira partes deste estudo, em que se propôs o situar na cronologia, tanto longa como curta, como essencial para um entendimento do que parece estar em jogo no ACARTE.

No Aleph: para um olhar sobre o Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte (ACARTE) entre 1984-1989 prende-se justamente, mas não apenas, com este ‘situar’: um ‘situar’ entendido, agora, como fulcral (*em o = no*). Situar *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.

Na sua especificidade extrema, este “situar” vai desenrolando consigo a multiplicidade de tempos e espaços que a heterotopia museu encerra, dando a ver as heterocronias¹⁶⁷ específicas da situação específica 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 ao longo das três partes, mas sobretudo na segunda, por vezes para se falar de Y se remonte a H, para logo regressar a Y, desta feita situado já noutro referencial (ou noutros).

Com o que se aproveita para retornar à súbita emergência do “corpo” dos portugueses e à notória liberdade com que o tal grupo de actores se estaria a mexer (em opinião de Glicínia Quartim “a maior conquista de Abril”), para regressar a Almada Negreiros e ao manifesto de 1917 *Os Ballets Russes em Lisboa*.

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 Almada que em 1917 havia exortado à transformação da corporalidade dos portugueses em Europeus apelando a que estes fossem ver os Ballets Russes¹⁶⁸ – importa agora mencionar o que aconteceu quando Almada foi, efectivamente, ver os Ballet Russes.

No colóquio sobre Almada Negreiros que integrou o ciclo Almada e de que resultou um livro, José Sasportes (Sasportes 1985, 133) debruça-se sobre a relação daquele que, em sua opinião, “seria o único artista português a poder ser considerado também sob o ângulo da dança” - Almada Negreiros – coisa que, afirma, se excepcional no contexto português, constituiria regra no plano internacional onde de “Picasso a Braque, a Matisse, Chagall, de Chirico, Rouault, Miró, Nolde, Schlemmer” a “quase toda a chamada Escola de Paris, muitos expressionistas, a gente da Bauhaus” se teria debruçado sobre esta arte. Referindo a forma como, com Isadora Duncan e os Ballet Russes a dança se transformara não apenas numa arte

¹⁶⁷ Ver a este respeito a proposta de Paul B. Preciado para se pensar a heterocronia museu em “Heterochronia” in Glossary of Common Knowledge em <http://glossary.mg-lj.si/referential-fields/historicization/heterochronia>, consultado a 10-12-2015.

¹⁶⁸ Como referido no Terceiro Capítulo da Primeira Parte deste trabalho.

moderna como “num palco para a avançada do modernismo”, Sasportes sublinhará como a relação de Almada com a dança traduzirá igualmente “as suas hesitações perante o processo de renovação em curso”, que de seguida aprofunda.

Começando por explicar o modo como, em 1917, Almada se teria chegado mesmo a desejar bailarino – participante, portanto, daquela a que chama uma ‘euforia coreográfica’: o sentido de “libertação física de reconquista do corpo como categoria do espírito desta redescoberta da dança” (*ibidem*, 134) – o autor percorre uma série de escritos do jovem Almada em que este desejo se faz presente até chegar ao já mencionado manifesto colectivo *Os Ballet Russes em Lisboa*, cuja exaltação dá a ver.

No entanto, ressalva, todo este entusiasmo teria lugar “antes de Almada ter visto qualquer das manifestações a que alude – não viu Isadora, nem Nijinski, nem Fokina, nem nenhum dos espectáculos dos Bailados Russos”. 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 saído do país (*ibidem*). No que seria radicalmente diferente dos dois exemplos relatados antes, onde é do *não poder não* reparar já na presença do corpo (que está ali, em movimento, à sua frente) que a sua anterior ausência se faz notória. Ou seja, se tanto em Glicínia Quartim como em Alexandre Melo é a presença de determinada corporalidade e gestualidade que dá a expor o seu negativo (que é entrevisto como “corpo fascista” ou como corpo “inexistente”), em Almada esta corporalidade seria idealizada por via daquilo a que Sasportes chama “entusiasmo do desejo”, exortando-se ao seu porvir.

De acordo com José Sasportes, a vinda dos Ballet Russes a Lisboa é altamente discutida nos círculos onde Almada se movia e o manifesto *Os Ballets Russes em Lisboa* participa desta discussão. Mas, após os espectáculos – mais de doze apresentações em menos de um mês – Almada não mais evocará a passagem da companhia por Lisboa, nem mesmo a propósito da sua própria experiência na organização de bailados logo em 1918, no rescaldo da estadia dos Ballets Russes. Ao ponto de, pouco depois, “já nada resta[r] da dialética civilizacional proclamada através da dança em termos inflamadíssimos”¹⁶⁹ e em 1935, nos

¹⁶⁹ Vale a pena transcrever de novo (apud Sasportes, 135): “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.

seus escritos em *Sudoeste* o cinema e o teatro ocuparem agora o lugar da dança “como elementos capazes de acelerar a ruptura dos estreitos horizontes culturais do povo português” (*ibidem*).

Procurando responder ao que pensa ser uma pergunta simples, “por que razão a dança deixou de ser uma constelação importante no universo de Almada”, Sasportes sugere que esta mudança se tenha dado depois dos espectáculos dos Ballets Russes, localizando a sua causa nos próprios espectáculos. Não apenas a temporada em Lisboa teria constituído uma das piores da companhia – surpreendida pelo clima de guerra civil que rodeou o golpe de Sidónio Pais e pelos ecos da Guerra na Europa, a que se juntaria o eclodir da revolução bolchevique na Rússia –, como o repertório era maioritariamente *art nouveau*, com coreografias de Fokine e Bakst, sem o contributo de músico contemporâneo algum. Não teriam sido, portanto, espectáculos modernistas: nem Stravinski (autor já de *Pássaro de Fogo*, de *Petrouschka* e de *Sagração da Primavera*); nem Nijinsky (riscado já da companhia); nem mesmo *Parade* do trio Picasso-Satie-Cocteau para Massine. De Massine ter-se-ia visto, apenas, *O Sol da Noite*, um tema popular russo feito em tons construtivistas, considerado pela crítica portuguesa como uma ‘obra para malucos’, naquele que seria quase o único escândalo desta passagem por Lisboa. Quanto à temporada dividiu-se, por um lado, em “bailados do tipo orientalejante” como *Schérazade*, *Cleopatra* ou *Príncipe Igor* e, por outro, em “bailados do tipo neo-romântico” como *Les Papillons*, *Les Sylphides*, *Le Spectre de La Rose* e *Carnaval*, tendo sido as duas últimas as mais dançadas (*ibidem*, 137). Em suma, quer “pelo tónus debilitado da companhia” quer em termos “de repertório, os Ballets Russes que Lisboa viu dificilmente poderiam corresponder ao retrato que deles fizera Almada” (*ibidem*).

Grigoriev, membro dos Ballets Russes, descreve nos seus diários a estadia da companhia e pela sua descrição é possível entrever os contornos sociais e políticos em que a passagem dos Ballets Russes por Lisboa se dá, projectando-a no pano de fundo das convulsões por que a Europa de então passa (Grigoriev 1960):

The theatre in Lisbon at which we were to appear was enormous and resembled a circus. It was indeed called the Coliseu des Recreias. Diaghilev greatly disliked it and resented having to exhibit his company there. But nothing else was available, what had formerly been the Royal Theatre being closed. On the day after our arrival Diaghilev and I were on our way to the Coliseu, which was not far from our hotel, when, just as we were about to go in, we heard some firing, then some people appeared, running and being chased by mounted police; on which others took cover quickly in doorways. They informed us at the theatre that a revolution had broken out, and advised us to return as quickly as possible to the hotel and stay there. (...) For the following week, while the

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

fighting among the Portuguese continued, we led a most strange and uncomfortable life. We had to sleep without ever undressing, either on the floor of our rooms or on the stairs; we had very little to eat, since the hotel had only meager reserves; and we were excruciatingly bored. This enforced inactivity was a torture to Diaghilev, and since it was at this juncture that news arrived of the Communist coup in Russia, he began cursing the revolutionaries of every country. Diaghilev was deeply disturbed by the October Revolution, foreseeing its terrible consequences for Russia. For however aloof he might keep himself from politics in general, whatever affected his own country he took truly to heart.

As regards to Portugal, however, order in Lisbon was restored as suddenly as it had been disrupted: the victorious general appointed himself president; and life at once became, to all appearances, perfectly normal. This stirring episode indeed had somewhat unfortunate results for us. For not only was the opening of our season delayed for a fortnight, but its success, when at length it started, was no more than moderate. Apart from anything else, on our third night there was a failure of the city's electricity supply, so that the theatre was plunged into total darkness and we were obliged to stop the show. Diaghilev contrived in the end, however, to give two performances at the ex-Royal Theatre of San Carlos, reopened for the occasion; and there we were at least able to exhibit ourselves to better advantage.

O que permitiria perceber como o referido “entusiasmo do desejo” expresso em *Os Ballets Russes em Lisboa* encontraria na situação concreta vivida na Europa e na Lisboa de então alguns limites específicos – que, eventualmente, levariam ao posterior silêncio de Almada a respeito da passagem desta companhia pela cidade.

O que chamaria a atenção para a necessidade de investigar as negociações entre o “entusiasmo do desejo” de modernidade e os contextos concretos em que este se expressa. Isto é: os sentidos que toma, de que se distancia, a que está especificamente a responder (novamente: as percepções que os contemporâneos teriam do seu momento histórico e das coordenadas que serviriam de referência a essas mesmas percepções). Ao que se juntaria a necessidade de investigar as diferentes recepções dos ditos “objectos desejados” e eventualmente as suas apropriações futuras (como, se certa forma, se tentou fazer ao contar a história de *Retrato da Memória Como Peso Morto*), construindo com isso outros referenciais e grelhas mais finas, com mais pontos nodais e convergências menos directas, por vezes até de sentidos (estéticos e políticos).

Regressando aos Ballet Russes. Sasportes sugere, porém, que não se procure no contexto ou no repertório da companhia as razões do seu silêncio, uma vez que, em seu entender, “a reacção de Almada ao espectáculo terá sido antes positiva, envergonhadamente positiva, no máximo, com particular apreço por obras de cariz neo-romântico” (p.138).

Em sua opinião, “perante o seu primeiro banho de arte Europeia (o primeiro após o entusiasmo pela obra do compatriota Amadeu de Souza Cardoso), Almada parece ter escolhido aquela parte mais hesitante que pela mão de Bakst se ligava ainda ao passado, ao formalismo decorativo da arte nova”. Isso mesmo atestariam as opções que toma nos bailados

que organiza em 1918 e que – feitos “não para fazer progredir as acções futuristas do ano anterior mas para as fazer esquecer, para se redimir” – consistiriam em “doces contos de fadas encenados com delicadeza num ambiente de simpático amadorismo e escassos meios coreográficos”, sem nenhuma “luxúria ou sensualidade”, absolutamente contrastantes com a estética futurista (*ibidem*)¹⁷⁰.

Ressalvando a falta de documentação existente, à época, para trabalhar a relação de Almada com a dança, o autor avança com a sua interpretação desta mudança, que procura compreender analisando “sinais” deixados pelos Ballets Russes na obra de Almada, entre eles os ecos do bailado *Carnaval* (um dos dois mais representado pela companhia na sua estadia por Lisboa). Sendo vários os trabalhos de Almada sobre o imaginário carnavalesco, Sasportes vê-os como tendo influência directa do bailado de Fokine onde Arlequins e Columbinas por entre aventuras e travessuras vivem o mundo do avesso. No entanto, na interpretação que Almada deles fará, Columбина e Arlequim comporão um “preciso e determinado jogo das partes, uma dialética não revolucionaria: a cada um o seu lugar.” De onde infere que, em Almada, o teatro seria não “uma cena de insubordinação” mas “um aceitar de máscaras”.

Assim, sugere, “Almada inaugura[ria] uma estética da ingenuidade, abandonando progressivamente as suas posições de provocação vanguardista, alinhando-se, deliberadamente, no espaço do “*retour à l’ordre*” do neoclassicismo, deixando assim vazio o terreno da libertação da alma lusitana. Mais grave ainda, essa alma lusitana considerada prisioneira de todos os vícios passa[ria] a ser mensageira de virtudes insuspeitadas, salvadoras da própria humanidade.” Em sua opinião, seria como se de aí em diante (e num movimento que as aventuras e as desventuras de Almada em Paris em 1919 possivelmente acentuariam) o “portuguesismo” de Almada contrariasse o seu cosmopolitismo inicial, motor do seu interesse pela dança. Esta, não desaparecendo do horizonte de Almada, tornar-se-ia, porém, progressivamente mais abstractizada, “como se os corpos dos bailarinos, de início tão exaltados, lhe falassem cada vez menos” coisa que a referida “sublimação da sensualidade da dança na espiritualização de Arlequim e Pierrot” dariam a ver (*ibidem*, 143).

É, portanto, também do desaparecimento, ou melhor, do desvanecimento do corpo que Sasportes fala, desta feita tendo em mente a comparação entre o “entusiasmo do desejo” expresso por Almada em *Os Ballets Russes em Lisboa* e a sua posterior produção do que à dança diz respeito.

¹⁷⁰ Os títulos serão *Bailado Encantamento*, *A Princesa dos Sapatos de Ferro* e *Jardim de Pierrette*.

José Sasportes terminaria a sua apresentação referindo o carácter de hipótese da sua explicação e lançando o convite “para se considerar a necessária interdisciplinaridade” de estudos sobre o assunto – interdisciplinaridade essa a que Almada, “na sua polivalência” serviria de modelo ideal. E “por isso, desta vez,” refere, “a dança não [teria] fic[ado] de fora do colóquio”. E essa vez foi em 1984, no ciclo Almada, momento inaugural do ACARTE, onde a dança e o corpo não ficariam, efectivamente, de fora.

E se é necessário averiguar que corpo e que dança são essas, é igualmente necessário ver quais os seus modelos e contra-modelos e as formas como estes são usados em contextos locais – atendendo ao “espelho colonial”, o aparato mimético através do qual se produz a realidade do Outro por via de uma constante reificação da “descrição”, produzindo e mantendo, através desta descrição reificada, um “modo colonial de produção de realidade” (Taussig 1993 e 1987 *apud* Lepecki 2001).

Ou seja, o que o “não terem corpo” de que fala Alexandre Melo, ou o que os “corpos fascistas” a que se refere Glicínia Quartim, 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 (no caso, da longuíssima ditadura de Salazar/Marcelo Caetano com as suas características particulares).

Já aquilo para que a sua a 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.

Ou seja, 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, mas 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?

Como se terá tido oportunidade de ver na Terceira Parte da dissertação, onde se procede à narração da actividade do Serviço ACARTE e como é possível entrever na

Timeline ACARTE 1984-1989, momentos haverá em que certas práticas que *em si* se poderiam dizer extremamente 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.

O que 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 80, quando está em curso um corte com o anterior momento político do país e novas elites se afirmam; quer por as suas leituras, muitas vezes didácticas, privilegiarem uma explicação formalista onde estes objectos apareciam descontextualizados, sendo difícil senão impossível ver neles o carácter político que deu origem a algumas das linhas de força das suas propostas experimentais¹⁷¹.

E se à medida que a massificação do consumo cultural vai avançando é inegável que esta servirá para ajudar a criar distinções elitizantes, formando “gostos” diferenciadores e alimentando nichos específicos de um mercado bem arrumado (e sem capacidade alguma de se pensar a si próprio como sujeito colectivo de acção, antes pelo contrário); é igualmente verdade que o impacto de muitas destas práticas que *em si* se referiu como 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) atravessará novamente este “povo *pop*”, complicando a distinção linear entre político e apolítico.

Esta teria então a ver com aquilo que Agamben em *Notas Sobre o Gesto* 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. Porque, como afirma no mesmo ensaio, que é um dos poucos escritos onde aborda explicitamente a dança (Agamben 16), se desde o fim do séc. XX o carácter biopolítico da governamentalidade moderna fizera a burguesia ocidental “perder definitivamente os seus gestos” que filmes

¹⁷¹ 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.

como *Tempos Modernos* de Charlie Chaplin parodiariam; a disseminação hiper-veloz do consumo e a entrada massiva de uma série de objectos na vida quotidiana (carros, frigoríficos, aparelhos eléctricos, secretárias, computadores) 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 Hall Hartley. Mas como o fariam igualmente uma série de práticas performativas como as de que aqui se tem vindo a dar conta.

Tratar-se-ia portanto, como sugere Kristin Ross (Ross 1994), de entrever e responder à modernização como um “evento”, atendendo às transformações e aprendizagens corporais e gestuais que implicaria, reconhecendo a forma veloz como “coloniza” o quotidiano (que faria dela um “evento”) e a simultaneidade que tem com (extrapolando para o caso português, como sugere Lepecki) as longuíssimas lutas de descolonização e o aceleradíssimo processo de descolonização¹⁷².

¹⁷² Em *Clean Bodies, Fast Cars* Kristin Ross analisa as transformações culturais por que França passa entre o Pós II Guerra Mundial e os anos 1970, propondo que se entenda esta modernização como um evento em si, contrariando a tradição da “*longue durée*” na história que por estes anos começaria a vigorar. Propõe igualmente um olhar simultâneo para a colonização francesa e a guerra da Argélia e o modo abrupto como o tema da guerra e da descolonização parecem eclipsar-se das leituras sobre a realidade francesa de então, que no pós II Guerra Mundial dá conta de si como que a sofrer uma colonização cultural americanizante (Ross 1994).

3.

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, onde o CAM e ACARTE começavam a sua actividade, não é de somenos.

Situá-lo aí, nesse espaço específico que é o lugar de um museu de arte moderna que se entende como um centro e que é o primeiro do país, entendendo as particularidades de que a sua construção e acção se revestem, foi o assunto da Primeira e Segunda Parte desta dissertação, constituindo mais de dois terços do total da proposta. Esta, constitui-se assim como uma espécie de prisma para olhar para o ACARTE que, como um *Aleph*, porque situado num museu, se dá heterocronica e 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 exhibicionário de que é parte integrante (Bennet 1995).

Em paralelo disponibilizou-se o acesso online ao que foi a actividade deste Serviço, criando com isso uma *ferramenta do comum* abrindo o seu estudo a usos futuros e permitindo assim a inclusão radical do passado no presente, contrariando com isso o que se entreviu como *descolagem*, a total ausência de informação sistematizada sobre a acção deste Serviço, num momento em que tanto o ACARTE, como o Ballet Gulbenkian, como mais tarde o Serviço de Belas Artes, e pouco depois o Ministério da Cultura seriam extintos.

Tal como a história de *O Retrato da Memória Como Peso Morto* ou o comentário de Glicínia Quartim, de que antes se deu conta, a imagem do *Aleph* também apareceu em entrevista. Ter-se-ia feito clara quando João Pinharanda, a propósito dos anos iniciais do ACARTE, tentava transmitir a lembrança daquele que seria “um sítio de onde se veriam todos os sítios”, uma espécie de “maneira de estar”, para que se entendesse a importância de naquela altura “pessoas esta[rem] todas mais ou menos em todos os sítios”.

Como referido já, a memória, por vezes a-cronológica, permitiria então aceder a uma série de tonalidades emotivas e minudências semi-invisíveis, mas fundamentais, por vezes não perceptíveis de outra forma. A presente investigação, mesmo que fortemente situada na cronologia – em diversas cronologias como referido, de que as mais visíveis são a Timeline

Digital e a segunda parte da investigação, estruturadas de forma linear – toma de empréstimo a imagem do *Aleph* para com ela dar a ver periodizações outras, perspectivando referenciais.

Procurando relacionar esta imagem com aquilo de que se tratou nos dois anteriores pontos – a reconfiguração da experiência da corporalidade e a formação daquele a que provisoriamente se chamou “povo *pop*” – para com isso entrever uma Gulbenkian simultânea e contraditoriamente *cenário de modernidade* e uma Gulbenkian que seria *a nossa Gulbenkian*, imperaria, porventura (e entre outras coisas), investigar os usos do complexo Gulbenkian entre a sua inauguração, em 1969, e a reabertura do complexo Gulbenkian 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.

Como dá conta Alberto Pimenta, ilustrando a repressão dos costumes na Lisboa salazarista, em 1968 um GNR teria intimado dois jovens que se beijavam no Parque Eduardo VII. 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 a 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?”¹⁷³, a Fundação é ocupada pelos trabalhadores e têm lugar uma série de afastamentos, demissões e saneamentos. Em 1979 decide-se construir o Centro de Arte Moderna na ala sul do complexo Gulbenkian. Assim, por entre manifestações de pendor ecologista contra a destruição do parque – das primeiras manifestações deste género massivas no país –, o complexo Gulbenkian entra em obras, assim ficando até 1984.

Com esta breve enumeração cronológica pretende-se apontar para a necessidade de entrever os modos como o espaço do complexo Gulbenkian – 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

¹⁷³ *Expresso*, “Que Gulbenkian Temos, Que Gulbenkian Queremos?”, *Dossier Gulbenkian*, Março 1975.

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 da instituição, quem sabe se – e de outra forma - em 1979-81, na altura das manifestações ambientalistas contra a construção do CAM a Gulbenkian *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 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 entrever continuidades entre a inauguração do ACARTE e o período que a antecede¹⁷⁴ - como se fez, aliás, no que à Educação Pela Arte e ao Ensino Artístico diz respeito quando se relacionou a abertura do ACARTE com as interligações entre o Centro de Investigação Pedagógica e o Serviço de Música da Fundação, dando a entrever a criação deste Serviço como parte de um projecto integrado de experimentação pedagógica que remontaria ao final dos Anos 50, com desenvolvimentos importantes na década seguinte e recuos não menos assinaláveis no final dos Anos 70, inícios dos anos 80, razão pela qual Madalena Perdigão teria regressado à Fundação, após uma breve passagem pelo Ministério da Educação.

¹⁷⁴ 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 Quartim ao olhar para os jovens actores a ensaiar.

Em suma, sob o ponto de vista das apropriações e usos do complexo Gulbenkian ao longo deste tempo, 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 especialmente atento à tensão entre *cenário de modernidade* e *nossa Gulbenkian* acima enunciada, 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 entrever *estes espaços públicos dentro de portas*, assim se lhes chamará doravante, como lugares onde a multidão organizada se daria a ver a ela própria. Estes seriam então lugares onde uma série de gestos, conhecimentos e aptidões se experimentariam, auto-formando sujeitos – o que implicaria que se prestasse uma atenção redobrada às actividades que aí teriam lugar, o mais das vezes actividades de lazer e de cultivo, actividades de consumo cultural. Neste sentido seria interessante atentar 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 este 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 o mais das 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.

Mas mesmo que partilhando e participando seguramente da difusão deste tipo de concepções do tempo, não é fácil arrumar a sua acção em categorias estanques. Esta não apenas se modifica e sofre, como visto, uma aceleração exponencial entre os primeiros e os últimos anos (numa tensão que, simplificando muitíssimo, se poderia dizer oscilar entre os pólos Longos Anos Sessenta/CEE: com a programação de 1984 e 1985 mais próxima do primeiro e a programação de 1987-1989 mais próxima do segundo); como não é subsumível às dicotomias alta cultura – baixa cultura; rural – urbano; cultura nacional – cultura internacional; clássico – inovador; nem mesmo a uma arrumação simples por género artístico ou renome dos artistas/*star system*; nem sequer a uma arrumação por ciclos temáticos ou iniciativas regulares, muito embora estas existissem.

Muito próximo já do final da sua vida, na entrevista que dá a João de Freitas Branco Madalena Perdigão afirmará (Perdigão *apud* Freitas 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.

Como se vê, 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 “os intervalos”: isto é, uma certa abertura ao que pudesse “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 Palops*](#)), 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 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 visto, o seu programa se prende com uma série de experimentações pedagógicas que remontariam aos Longos Anos Sessenta e à 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 da década de 1970 e inaugurada 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 séc. 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 (Jan Fabre, Anne Teresa de Keersmaecker, Wim Vandekeybus, La Fura dels Baus); ou corpos clássicos, como o de obras teatrais nunca anteriormente representadas no país (*Hamlet*, Ciclo Retorno à Tragédia); ou corpos vindos de outras culturas e vistos como culturalmente relevantes, cosmopolitas mesmo (*Ka-ze-no-Ko*, Ciclos Músicas do Mundo, Jornadas de Artes e Letras dos PALOPS); ou pura e simplesmente corpos com vontade de experimentar formas estéticas (Constança Capdeville/Colecviva, Ciclo 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 do 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.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia

- AA.VV. 2014. *Ler História* 67 / 2014. Dossiê – “Transformações culturais no pós 25 de Abril de 1974.” Lisboa: ISCTE.
- AA.VV. 1998. *Essas Outras Histórias Que Há Para Contar*. Textos do Colóquio Internacional – Em Tempo de Expo Há Outras Histórias para Contar. Lisboa: Edições Salamandra, SOS Racismo, Abril em Maio.
- AA.VV. 1994. “Mulher da Europa-88: A Força de um Currículo”. In *Madalena de Azeredo Perdigão: Homenagem / Festival Internacional de Música*, Revista Estilos Tempo, 19 de Janeiro de 1989, 64-65. Lisboa: Imprensa Municipal de Lisboa.
- 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 / Fundação Calouste Gulbenkian.
- AA.VV. 1989. *La danse, naissance d'un mouvement de pensée*. Biennale Nationale du Val de Marne, Paris: Armand Colin.
- Agamben, Giorgio. 2011. *O Aberto – O Homem e o Animal*. Lisboa: Edições 70.
- _____. 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.
- _____. 2006. *Profanações*. Lisboa: Edições Cotovia.
- _____. 1997. “Notas sobre o Gesto.” In *Inter@tividades, Artes, Tecnologias Saberes*. ICTMa97 – Conferência Internacional sobre Tecnologias e Mediação 97, 15-23. Lisboa: ICTMa97.
- _____. 1993. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença.
- Andersen, Benedict, 2007. *Comunidades Imaginadas*. Lisboa: Edições 70.
- Araújo, António. 2014. “A Cultura de Direita em Portugal.” *Malomil Blog*. Acedido a 17 de Janeiro. <http://malomil.blogspot.pt/2014/01/a-direita-portuguesa-contemporanea.html>.
- Altshuler, Bruce. 1998. *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- 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.
- Autissier, Anne-Marie, coord. 2008. *L'Europe des festivals/ de Zagreb à Edimbourg, points de vue croisés*. Paris: Éditions de l'Attribut.
- Banes, Sally. 1993. *Greenwich Village 1963*. Durham: Duke University Press.
- _____. 1987. *Terpsichore in Sneakers*. Middletown: Wesleyan 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.
- 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.
- Becker, Howard S. 2010. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte.

- Bennett, Tony. 1995. *The Birth of the Museum, History, Theory, Politics*. London: Routledge.
- Beth, Lord. 2006. "Foucault's Museum: Difference, Representation, and Genealogy." *Museum and Society*, vol. 4, n.º 1, (Março), 1-14.
- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bigotte Vieira, Ana. 2015-a. "I guess You Guys Aren't Ready For This Yet – But Your Kids Are Gonna Love It." in *Decolonising Museums*, Issue # 2 (Setembro), Ghent Linternationaleonline. Acedido a 15 de Dezembro de 2015. http://www.internationaleonline.org/resources/decolonising_museums.
- _____. 2015-b. "Peças soltas para o meu processo de abordagem à palavra processo e uma caminhada com Marta Wengorovius", *Marte #5 – Os Processos em Arte*, Lisboa.
- _____. 2015-c. "Ideias de Teatro para Ideias de Europa." Comunicação apresentada no Colóquio *Ainda Festivais? FITEI 2015*, Teatro Rivoli, Porto.
- _____. 2014-a. "No Aleph – notas a propósito de uma investigação sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian – 1984-1989". *Ler História* 67, *Dossier: Transformações Culturais no Pós 25 de Abril de 1974*: 63-89.
- _____. 2014-b. *Ser Pós Moderno entre o Frágil e o ACARTE*. Punkto. Acesso a 18 de Setembro de 2014. http://www.revistapunkto.com/2014/09/ser-pos-moderno-entre-o-fragil-e-o_45.html
- _____. 2014-c. "Entrevista a Arquimedes da Silva Santos." *Mediações: Revista Online da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal*, vol. 2, n.º 3 (Dezembro). Acesso a 4 de Janeiro 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.
- _____. 2010. "Luz Cinco Vai, Som Sete Vai! Orlando Worm Na Primeira Pessoa." *Sinais de Cena* 14: 65-74.
- _____. 2008. "UBUWEB- em três movimentos." *Sinais de Cena* 9 (Junho): 52-54.
- Blanchot, Maurice. 1983. *La Communauté Inavouable*. Paris: Minuit.
- Borges, Jorge Luís. 2013. *O Aleph*. Lisboa: Quetzal.
- _____. 1985. "O Idioma Analítico de John Wilkins." In *Prosa Completa*, vol. 3, 109-113. Barcelona: Bruguera.
- Bobin, Virginie. S.D. "Draft for A Performance Museum: A Guided Tour." *Manifesta Journal (Souvenirs, Souvenirs...)* 14. Acesso a 6 Fevereiro 2015. http://www.manifestajournal.org/sites/default/files/issues-pdf/mj14-souvenirs-souvenirs/MJ-14_1.pdf: 112-118.
- Borges, Jorge Luís. 1985. "O Idioma Analítico de John Wilkins". *Prosa Completa*, vol 3, 109-113, Barcelona: Bruguera.
- _____. 1960. "Poema de los Dones." Poesi.as Blog. Acedido a 10 de Novembro de 2014. <http://www.poesi.as/jlb0402.htm>.
- 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, Génese e Estrutura do Campo Literário*. Lisboa: Presença.
- Bourriaud, Nicholas. 2002. *Relational Aesthetics*. France: Les Presses du Réel.
- Branco, João de Freitas. 1989. "Entrevista: Madalena Perdigão." *São Carlos* 9: 17-26. Lisboa.
- Brandstetter, Gabriele, Hannah Hurtziig, Virve Sutinen e Hilde Teuchies. 2010. "This curator-producer-dramaturge-whatever figure." *Frackija (Curating Performing Arts)* 55: 22-30.

- Brook, Peter. 2008. *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Campenhout, Elke Van. 2010. "Shuffling the deck, Shifting positions - Curating as Environmentalism." *Frackija (Curating Performing Arts)* 55: 38-43.
- Carvalho, Catarina. 2015. "Ainda queria fazer muitas coisas." *Notícias Magazine* (7 de Julho de 2015). Acesso a 12 de Julho de 2015. <http://www.noticiasmagazine.pt/2015/ainda-queria-fazer-muitas-coisas>.
- Carvalho, Mário Vieira de. 1975. "Que Gulbenkian temos? Que Gulbenkian queremos?." *Expresso*, 8 de Março.
- Carvalho, Paulo Eduardo. 2006. *Ricardo Pais: Actos e Variedades*. Porto: Campo das Letras.
- Castelo Branco, Edwar de Alencar. 2014. "PO-EX: a poética como acontecimento sob a noite que o fascismo salazarista impôs a Portugal." *Revista Brasileira de História*, vol. 34, n.º 67: 131-155.
- Charmatz, Boris. S.D. "Manifesto for a dancing museum." BorisCharmatz.org. Acedido a 10 de Outubro de 2014. http://www.borischarmatz.org/sites/borischarmatz.org/files/images/manifesto_dancing_museum_100401.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 Renée Green, 225-256. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Coelho, Helena, José Sasportes e Maria de Assis, editores. 1994. *Dançaram em Lisboa 1900-1994*. Lisboa: Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura.
- Cohen, Noen. 2008. "Borges and the Foreseeable Future." *New York Times*, 6 de Janeiro.
- Conde, Idalina. 2006. "A Escrita da História." In *Sede e Museu Gulbenkian*, organizado por Ana Tostões, 70-85. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Conquergood, Dwight. 2002. "Performance Studies: Interventions and Radical Research." *TDR: The Drama Review*, vol. 46, n.º 2: 145-156.
- 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. <http://www.para-site.org.hk/en/conference/is-the-living-body-the-last-thing-left-alive-the-new-performance-turn-its-histories-and-its-institutions-dot-para-site-international-conference-2014>
- Crary, Jonathan. 1992. *Techniques of the Observer*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press.
- Cull, Laura e Beth Hoffmann. 2010. "Public Philosophy: A Manifesto Workshop a PSi Performance and Philosophy working group contribution to PSi 16." Acesso a 12 Fevereiro 2011.
- Cusset, François. 2006. *La décennie. Le grand cauchemar des années 1980*. Paris: La Découverte.
- Cutugno, Carmela. 2013-a. "A 'specific perspective' from a 'Performance Studies international' voice, an interview with Maaïke Bleeker." *Mantichora (Rivista Italiana annuale di Performance Studies peer-reviewed del Centro Studi Internazionale UniversiTeatrali dell'Università degli Studi di Messina)*, 148-159. Acesso a 7 Janeiro 2014. <http://ww2.unime.it/mantichora/?p=584>.
- Cutugno, Carmela. 2013-b. "Performance Studies Remains – an interview with Rebecca Schneider." *Mantichora (Rivista Italiana annuale di Performance Studies peer-reviewed del Centro Studi Internazionale UniversiTeatrali dell'Università degli Studi di Messina)*, 160-167. Acesso a 7 Janeiro 2014. <http://ww2.unime.it/mantichora/wp-content/uploads/2014/02/Mantichora-n%C2%B0-3-pag-160.pdf>.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. 1996. "28 de Novembro de 1947 – Como Criar para Si um Corpo sem Órgãos?." In *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 3, 8-27. São Paulo: Editora 34, Coleção TRANS.

- Deleuze, Gilles. 2003. "Post Scriptum sobre as Sociedades de Controlo". *Conversações*. Lisboa: Fim de Século Edições.
- Deleuze, Gilles. 1989. *O mistério de Ariana*. Lisboa: Edições Vega – Passagens.
- Delgado, Maria M. e Dan Rebellato, eds. 2010. *Contemporary European Theatre Directors*. Abingdon: Routledge.
- Deputter, Mark 2001. *Practices of Interculturalism*. Lisboa: Danças na Cidade.
- Dionísio, Eduarda. 1993. *Títulos, 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 (Winter): 28-51.
- Engelander, Rudy, e Klaic, Dragan. 1998. *Shifting Gears, Changer de Vitesse*. Informal European Theatre Meeting, IETM: Theater Instituut Nederland.
- Esche, Charles em entrevista a Vanessa Rato. 2014. "Vivemos Tempos Assustadores, Precisamos de Conceitos Assustadores." *Público*, 22 de Dezembro.
- 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.
- Especial, Luísa. 2012. "Os Curadores em Exposição: Um grupo profissional no mundo da arte contemporânea". Dissertação de Doutoramento, I.C.S.- U.L.
- Esposito, Roberto. 2013. "Community, Immunity, Biopolitics." *E-Misferica*, vol. 10, n.º1. Acesso em 24 Janeiro 2014. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/e-misferica-101/esposito>.
- _____. 2010. *Communitas – The Origin and Destiny of The Community*. California: Stanford University Press.
- Fazenda, Maria José, org. 1997. *Movimentos presentes: Aspectos da dança independente em Portugal*. Lisboa: Cotovia e Danças na Cidade.
- Fazenda, Maria José. 2012. *Dança teatral: Ideias, experiências, ações (2ª edição revista e atualizada)*. Lisboa: Colibri, 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, London: The University of Chicago Press.
- Figueira, Jorge Loureiro. 2012. "Sobre o investimento público no teatro em Portugal - Estatística e contra-estatística." *Esquerda.Net*, 27 de Maio. Acedido em 20 de Junho de 2014. <http://www.esquerda.net/artigo/sobre-o-investimento-p%C3%BAblico-no-teatro-em-portugal-estat%C3%ADstica-e-contra-estat%C3%ADstica/23270>
- Foucault, Michel. 2006. *A Arqueologia do Saber*. Lisboa: Almedina.
- _____. 1994. *História da Sexualidade – I: A vontade de saber*. Lisboa: Relógio de Água.
- _____. 2000. *As Palavras e as Coisas – uma Arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 1994. *História da Sexualidade – III. O cuidado de Si*. Lisboa: Relógio de Água.
- _____. 1984 (1967). "Des espaces autres". In *Dits et écrits* (Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º 5, Octobre, 46-49.
- _____. 1994 (1984). "Des espaces autres" (Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). In *Dits et écrits (1954-1988)*, vol. IV, 752 – 762. Paris: Gallimard, Nrf.

- _____. 1975. *Vigiar e Punir*. Paris: Éditions Gallimard.
- 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. New York: apexart.
- França, José Augusto. 1983. "Enfim o CAM veio." *Colóquio/Artes* 56 (Março).
- Franko, Mark. 1995. *Dancing Modernism, Performing Politics*, Indiana University Press..
- _____. 2002. *The Work of Dance, Labor, Movement and Identity in the 1930s*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Fraser, Andrea. 2005. "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique." *Artforum*, vol. 44, n.º 1 (Setembro): 278-283.
- Fundação Calouste Gulbenkian. SD. "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. London e New York: Routledge.
- Gil, José. 2007. *Portugal hoje – O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio d'Água.
- _____. 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.
- _____. 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. Fundação Calouste Gulbenkian. Acedida em 8 Fevereiro de 2014. https://www.facebook.com/ernestodesousa/posts/10202168299902980?stream_ref=5.
- _____. 2009. "Arquitecturas da cultura : política, debate, espaço: génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa." Dissertação de Doutoramento, F.C.T.U.C., Arquitectura.
- Green, René. 2003. *Negotiations in the Contact Zone. Renée Green*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Grigoriev, Serge Leonidovich. 1960. *The Diaghilev Ballet 1909-1929*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Guerreiro, Mónica, coord. 2003. *Capitals - Encontros ACARTE*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Harding, James, e Cindy Rosenthal. 2011. *The rise of performance studies: rethinking Richard Schechner's broad spectrum. (Studies in international performance)*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Harding, James M., e Cindy Rosenthal. 2006. *Restaging the Sixties*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- 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 capitalismo*. Durham: Duke University Press.
- _____. 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>.
- Jürgens, Sandra Vieira. 2006. "Entrevista – Jorge Molder." *Artecapital.net* (21 de Agosto). Acedido em 24 Abril de 2009. <http://www.artecapital.net/entrevista-11-jorge-molder>.

- Kapur, Geeta. 2000. *When Was Modernism? Essays on Contemporary Cultural Practice in India*. New Delhi: Tulika Books.
- Karp, Ivan, Corinne A. Kratz, Lynn Szwaja, e Tomás Ybarra-Frausto, with Gustavo Buntinx, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, and Ciraj Rassool. 2006. *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*. Durham: Duke University Press.
- Karp, Mullen Kreamer, Ivan Christine, e D. Lavine Steven, eds. 1992. *Museums and Communities: the Politics of Public Culture*, Washington: Smithsonian Institution e Press.
- Karp, Ivan, e Steven D. Lavine. 1991. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington and London: The Smithsonian Institution Press.
- Kelleher, Ridout e Joe Kelleher, eds. 2006. *Contemporary Theatres in Europe: a critical companion*. London e New York: 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.” Dissertação de Doutorado, Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio de Janeiro.
- 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 em Filosofia Contemporânea, 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. 2006. *Exhausting dance: performance and the politics of movement*. New York e London: Routledge.
- _____. 2001. “Dancing Without the Colonial Mirror: Modernity, Dance and Nation in the works of Vera Mantero and Francisco Camacho (1985-1997).” Dissertação de Doutorado, Department of Performance Studies, New York University.
- _____. 1998-a, ed. *Theaterschrift – nr. extra (Intensificação: Performance Contemporânea Portuguesa)*. Lisboa: Danças na Cidade/Edições Cotovia.
- _____. 1998-b. “Corpo Atravessado, Corpo Intenso: uma introdução por André Lepecki.” In *Theaterschrift – nr. extra (Intensificação: Performance Contemporânea Portuguesa)*, 14-31. Lisboa: Danças na Cidade/Edições Cotovia.
- _____. 1998-c. “Corpo Incerto.” *Revista Elipse 2* (Outono): 55-61.
- _____. 1992. “João Fiadeiro: Cair na Re.al.” *Blitz*, 11 de Fevereiro.
- Lepecki, André e Jenn Joy, eds. 2009. *Planes of composition: dance, theory, and the global*. London: Seagull.
- Levine, Abigail, e Nicole Daunic, org. 2014. “Critical Correspondence: Dance and the Museum.” *Movement Research*. Acesso em 1 Setembro 2014. <http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=8048>.
- Levine, Abigail, Gary Lai e Rebecca Brooks. 2011. “Three Reperformers from ‘Marina Abramović: 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.” Dissertação de Doutoramento, F.C.S.H.-U.N.L.
- Lourenço, Eduardo. 1994. *A Europa Desencantada Para uma Mitologia Europeia*. Lisboa: Visão.
- _____. 2000. *O Labirinto da Saudade - Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Gradiva.
- _____. 1978. “Psicanálise mítica do destino português.” In *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: D. Quixote.
- _____. 1976. *O fascismo nunca existiu*. Lisboa: D. Quixote.
- Louppe, L.. 1997. *La poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse.
- Mackenzie, John. 2005. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London e New York: Routledge.
- Madeira, Cláudia. 2007. “O hibridismo nas artes performativas em Portugal.” Dissertação de Doutoramento, I.C.S.- U.L.
- _____. 2002. *Novos notáveis: os programadores culturais*. Lisboa: Celta Editora.
- 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*, vol. 32, n.º 4 (Winter): 32-39.
- Marchand, Bruno. 2008. “Exposição-Diálogo.” Arquivolarte.blogspot, 28 de Março. Acedido a 28 de Julho de 2009. <http://arquivolarte.blogspot.pt/2008/03/teste-1.html>
- Martin, Puchner. 2002. “Manifesto = Theatre.” *Theatre Journal*, vol. 54, n.º 3: 449-465.
- Martin, Randy. 1998. *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Durham e London: Duke University Press.
- Martins, Dora Alexandra Pacheco. 2014. *Centro Artístico Infantil da Fundação Calouste Gulbenkian Contributo para a Educação Artística em Portugal*. Dissertação apresentada à Escola Superior de Educação de Lisboa para obtenção do grau de Mestre em Educação Artística.
- Mauss, Marcel. 1974. “As Técnicas Corporais”. In *Sociologia e Antropologia*, vol. 2, 209-233. São Paulo: E.P.U., EDUSP.
- McCullough, Christopher. 1995. *Theatre and Europe*. Exeter: Intellect Books.
- McKenzie Jon, Schneider Rebecca. 2000. “Critical Art Ensemble: Tactical Media Practitioners: An Interview by Jon McKenzie and Rebecca Schneider.” *TDR: The Drama Review* vol. 44, n.º 4 (Winter): 136-150.
- 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*, vol. XL, n.º 174: 65-86.
- Mendes, Anabela. 1993. *O judaísmo na cultura ocidental*. Lisboa: ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Metello, Verónica Gullander. 2007. “Focos de intensidade / Linhas de abertura – A activação do mecanismo performance: 1961-1979.” Dissertação de Mestrado, F.C.S.H.- U.N.L.
- Mezzadra, Sandro. 2012. *Direito de Fuga*. Lisboa: Edições Unipop.
- Mezzadra Sandro e Brett Neilson. 2013. *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*. Durham NC: Duke University Press.

- Mezzadra, S e F. Rahola. 2006. "The Postcolonial Condition: A Few Notes on the Quality of Historical Time in the Global Present." *Postcolonial Text*, vol. 2, n.º 1. Acesso a 7 Julho 2007. <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/view/393/819>.
- Monteiro, Paulo Filipe. 2010. *Drama e Comunicação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- _____. 1996. *Os Outros da Arte*. Oeiras: Celta Editora.
- _____. 1993. "Públicos das artes ou artes públicas?." *Bocc.ubi.pt*. Acedido em 19 de Outubro de 2014. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/monteiro-paulo-filipe-publicos-artes-pblicas.pdf>.
- _____. 1987. *Luso-Americanos no Connecticut: Questões de Etnicidade e Comunidade* (Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa). Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.
- 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*, AAVV, 17-25. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Nancy, Jean-Luc. 1982. *La Communauté Desoeuvrée*. Paris: Galilee.
- Negreiros, Almada. 1981. "Os Bailados Russos em Lisboa." In *Portugal Futurista. Estudos prévios de Nuno Júdice e Gustavo Nobre*, 1-2. Lisboa: Contexto Editora (edição *fac-similada* da Edição de 1917).
- Nehring, Holger. 2004. "'Westernization': A new paradigm for interpreting West European history in a Cold War context." In *Cold War History*, vol. 4, n.º 2: 175-191.
- Neves, J. S.. 2001. "Práticas culturais dos portugueses (II): espetáculos ao vivo." *Folha OBS* 3 (Junho): 1-8.
- _____. 2000. *Despesas dos municípios com Cultura (1986-2003)*. Lisboa: Observatório das Atividades Culturais,
- Neves, José, S., org. 2010. *Como se Faz um Povo - Ensaios para a História do Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Neves, Rui. 2013 a). "Rui Neves e uma imensa minoria, 30.^a edição do Jazz em Agosto." *Visão*, 25 de Julho.
- Neves, Rui. 2013 b). "Rui Neves – Entrevista." *Ruadebaixo.com* 94 (Julho). Acedido em 20 de Agosto 2013. <http://www.ruadebaixo.com/rui-neves-entrevista-jazz-Agosto-22-07-2013.html>.
- Novak, Cynthia. 1990. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, New Direction in Antropological Writing.
- Nóvoa, António e Jorge Ramos do Ó. 2007. "Educação." In *Fundação Calouste Gulbenkian: Cinquenta Anos 1956-2006 (Vol II)*, coordenado por António Barreto, 7-97. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Oliveira, Leonor, 2013. *Fundação Calouste Gulbenkian: estratégias de apoio e internacionalização da arte portuguesa 1957-1969*, Tese de Doutoramento em História da Arte, Especialidade Museologia e Património Artístico, Universidade nova de Lisboa: Lisboa.
- Pearson, Mike. 2011. *Mickery – an imperfect archeology*. Amsterdam: University Press.
- Perdigão, Madalena. 1989. *ACARTE 5 anos*, brochura bilingue, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____. 1985. *Para lá das galerias da Exposição, Exposição/Diálogo - Teatro/Dança/Performance*. Lisboa: Serviço ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____. 1984-a. Programa do Serviço ACARTE. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____. 1984-b. Programa de *Deseja-se Mulher*, edições ACARTE, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____. 1984. Programa de *Almada, Nome de Guerra*, edições ACARTE, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Perdigão, Pedro Paulo Biscaia 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.
- Pinto dos Santos, Mariana. 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.
- Pinto Ribeiro, António. 2014. "O ACARTE." In *CAM 30 ANOS*, organizado por Nuno Grande, 76-110. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____. 2009. *À Procura da Escala - cinco exercícios disciplinados sobre cultura contemporânea*. Lisboa: Cotovia, Coleção Três Razões.
- _____. 2007. "Arte." In *Fundação Calouste Gulbenkian Cinquenta Anos 1956-2006 (Vol I)*, coordenado por António Barreto, 237-408. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____. 1997. *Corpo a Corpo - Sobre as Possibilidades e os Limites da Crítica*. Lisboa: Cosmos.
- _____. 1994. *Dança Temporariamente Contemporânea*. Lisboa: Veja.
- Poirier, Jean, Simone Clapier-Valladon e Paul Raybaut. 1999. *Histórias de Vida: Teoria e Prática*. Oeiras: Celta Editora.
- Pombo, Olga. 1998. "Da Classificação dos Seres à Classificação dos Saberes." *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa* 2: 19-33.
- Pratt, Mary Louise. 1991. "Arts of the Contact Zone." *Profession* 91: 33-40.
- Preciado, Paul B. 2014. "Heterochronia". *Glossary of Common Knowledge*. L'InternationaleOnline, Acesso a 7 Novembro 2015. <http://glossary.mg-lj.si/referential-fields/historicization/heterochronia/draft-version>
- 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." *Eipcp.net*, Janeiro. Acedido em 26 Fevereiro 2009. <http://eipcp.net/transversal/0507/raunig/en>.
- _____. 2006 "Instituent Practices - Fleeing, Instituting, Transforming." *Eipcp.net*, Janeiro. Acedido a 18 de Junho 2009. <http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/en>.
- _____. 2004. "The Double Criticism parrhesia: What is a Progressive (Art) Institution?." *Republicart.net*, Abril. Acedido a 18 de Junho 2009. http://www.republicart.net/disc/institution/raunig04_en.htm.
- Read, Herbert. 1946. *A Arte e a Sociedade*. Lisboa: Biblioteca Cosmos.
- _____. 1982. *Educação pela Arte*. Lisboa: Edições 70, Coleção Arte & Comunicação.
- Rebelo, José. 1998. *Formas de Legitimação do Poder no Salazarismo*. Lisboa: Livros e Leituras.
- Ritsema, 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.
- Rosenthal, Stephanie, org. 2011. *Move : choreographing you*. London: Hayward.
- Ross, Kristin. 1995. *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*. Cambridge, Massachussets: MIT Press.
- Rudy Englander e Dragan Klaic, eds. 1998. *Shifting Gears /Changer de vitesse*. Amsterdam: TIN.
- Salgado, Ricardo Seça, e Ana Bigotte Vieira. 2012. "Uma tarde com Richard Schechner. Os Anos Sessenta, a palavra performance, e o nascimento dos Performance Studies". In Richard Schechner, organização

- de Zeca Ligiéro, *Performance e Antropologia de Richard Schechner*, 21-45. Rio de Janeiro: Mauad Editora.
- Salgado, Ricardo Seça, e Ana Bigotte Vieira. 2015. "The 1960s, TDR, And Performance Studies: From A 2009 Entrevista de Ana Bigotte Vieira e Ricardo Seça Salgado, revist em 2014 by Richard Schechner". In Richard Schechner, *Performed Imaginaries*, 32-56. New York e Abingdon: Routledge.
- Salgado, Ricardo Seça. 2011. "A política do jogo dramático." Dissertação de Doutoramento, I.S.C.T.E.-I.U.L.
- Sanchez, Jose Antonio, org. 2006. *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: UCLM.
- Santos, Arquimedes da Silva. 2008. *Mediações Arteducacionais: Ensaio Coligidos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas D.L.
- _____. 2000. "À Conversa com... Entrevista de José Carlos Abrantes a Arquimedes Santos." *Revista Noesis* 55.
- _____. 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*, AAVV, 11-16. Lisboa: ACARTE / Fundação Calouste Gulbenkian.
- Santos, Boaventura. 1994. *Pela Mão de Alice – o Social e o Político na Pós Modernidade*. Lisboa: 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. 2013. "No Centenário de Calvet de Magalhães. O Movimento de Educação pela Arte." *Jornal das Letras, Artes e Ideias Suplemento Educação*, Ano XXXIII, n.º 1127 (11 a 24 de Dezembro de 2013): 6.
- _____. 2006. "Editorial: As Artes e a Educação." *Revista Noesis* 67.
- _____. 1994. *Avaliação da Escola Superior de Educação pela Arte*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional.
- 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, Lisboa, 18 de Janeiro. Acedido a 8 de Fevereiro. www.livestream.com/fcg.
- Sasportes, José. 1985. "Almada e a Dança." In *Almada, Lisboa, FCG-ACARTE. 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, Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, ACARTE.
- _____. 1983. *Pensar a Dança - A reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Sasportes, José e António Pinto Ribeiro. 1991. *History of Dance*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, Comissariado para a Europália 91, Colecção Synthesis of Portuguese Culture.
- Schechner, Richard. 2003. *Performance Theory*. London e New York: Routledge.
- _____. 1982. "The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde." In *The End of Humanism*, 11-76. New York: Performing Arts Journal Publications.
- _____. 1973. *Environmental Theatre*. New York: Hawthorn Books Inc.
- Schneider, Rebecca. 2010. "Dead Hare, Live." *Frackija (Curating Performing Arts)* 55: 62-70.
- _____. 1997. *The explicit body in performance*. London e New York: Routledge.

- Serôdio, Maria Helena. 2013. *Financiar o teatro em Portugal : a actuação da Fundação Calouste Gulbenkian (1959-1999)*. Bond.com/Centro de Estudos de Teatro. http://www.bond.com.pt/home/wp-content/uploads/2014/02/e-Book_password.pdf.
- _____. 1998. "Theatre as a social system: Portugal." In *Theatre Worlds in Motion: Structures, Politics and developments in the Countries of Western Europe*, editado por H. Van Maanen, e S.E. Wilmer, 498-539. Amsterdam e Atlanta: Rodopi.
- Shannon Jackson. 2001. "Professing Performances: disciplinary genealogies." *TDR: The Drama Review*, vol. 45 n. 1: 84-95.
- Sheikh, Simon. 2004. "Public Spheres and the Functions of Progressive Art Institutions." *Republicart.net*, Fevereiro. Acedido a 9 de Dezembro de 2015. http://www.republicart.net/disc/institution/sheikh01_en.htm
- Silva Melo, Jorge. 1996. "O Fim ou tende misericórdia de nós." Acedido em 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>.
- Silva Raquel Henriques da. 2014, "A colecção do CAM, um desígnio nacional: divulgar, partilhar e valorizar a arte moderna e contemporânea." In Grande, Nuno (org.) *30 Anos Centro de Arte Moderna*, pp.118-127. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Silveira, André. 2011. "The Exhibition-Dialogue on Contemporary Art in Europe: confronting museums for a European cultural identity." In Proceedings of the 2nd conference *VISUALIZING EUROPE, The Geopolitical and Intercultural Boundaries of Visual Culture*. Global Visual Cultures / MACBA / Universitat Barcelona [waiting publication]. Acedido a 12 de Dezembro de 2015. https://www.academia.edu/7313582/The_Exhibition-Dialogue_on_Contemporary_Art_in_Europe_-_Confronting_museums_for_a_european_cultural_identity
- Silveira, André. 2014. "Exposição Diálogo à procura de uma identidade europeia". In Nuno Grande, (org.), *CAM 30 ANOS*, 76-110. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Smithson, Robert. "Cultural Confinement." *RobertSmithson.com*. Acedido a 14 de Abril de 2014.. <http://www.robertsmithson.com/essays/cultural.htm>.
- s.n.. s.d. *Wikipédia* "Web 2.0." Local: Wikipédia. Acedido a 10 de Novembro de 2014. http://en.wikipedia.org/wiki/Web_2.0.
- s.n.. s.d. "Manuela Azevedo, a primeira jornalista lusa." *No Feminino Negócios*. Acesso a 12 de Março de 2015. <http://nofemininonegocios.com/manuela-de-azevedo-a-primeira-jornalista-lusa.phtml>.
- Solomon, Noémie. 2012. "Unworking the Dance Subject: Contemporary French Choreographic Experiments on the European Stage." PhD Dissertation, New York University.
- Steyerl, Hito. 2009. "Is the Museum a Factory?." *E-flux jornal* 7. Acesso em 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*, vol. XIX, n.º 77, 78, 79: 793- 822.
- Tardío, Rocio Robles. 2014. "El Instituto Alemán, espacio de excepción en el último decenio del franquismo." *Desacuerdos* 8: 46-66. Acedido em 21 de Maio de 2015. <http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos>.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire*. Durham e London: 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, F.C.S.H.- U.N.L.
- Tiry, Philippe, Velia Papa, Sylvie Viaut, e Fabien Janelle. 1997. *Petite Histoire de l'IETM (Informal European Theater Meeting/97)*. Paris: IETM.

- Tostões, Ana. 2007. *Gulbenkian Arquitectura e Paisagem*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____. 2006-a. *Sede e Museu Gulbenkian. Ensaios*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____. 2006-b. “O CAM e a mudança de paradigma”, In *Fundação Calouste Gulbenkian: os edifícios*. 212-213. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Trindade, Luís, s.d. “Foi a Gulbenkian um Ministério da cultura?”, cortesia do autor.
- Trindade, Luís, Ana Bigotte Vieira, Julia Bonali, Marcus Cardão, Erica Faleiro Rodrigues. 2015. *Quando foram os Anos 80?*. IHC, Universidade Nova de Lisboa, *Call to Papers* para Conferência na Universidade Nova de Lisboa – FCSH, Lisboa, 16 e 17 de Abril.
- Trindade, Luís. 2014-a. “Um PA e uma FENDER.” *Imprópria* nº 3.
- _____. 2014-b. “Os 3 Ds da Derrota Revolucionária: Despolitização, desideologização, desmobilização.” *Esquerda.net*, 3 de Maio. Acedido em 10 de Maio de 2014. <http://www.esquerda.net/artigo/os-3-ds-da-derrota-revolucionaria-despolitizacao-desideologizacao-desmobilizacao/32474>.
- _____. 2013. “Pano Cru: A Inscrição da Memória do Passado Revolucionário.” *Crítica e Sociedade: revista de cultura política*, vol. 3 n.º 2: 92-110.
- _____. 2009. “Sai Prá Rua.” Comunicação apresentada no colóquio *Poéticas do Rock*, Lisboa, 7-9 de Abril.
- _____. 2004. “Excessos de Abril.” *Revista História* 65.
- 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 Littératures.
- Ursprung, Philip. 2009. “More than the art world can tolerate - Otto Muehl's Manopsychotic Ballet.” *TATE Etc* 15 (Spring). Acesso em 14 Setembro 2010. <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: Edições Almedina.
- Vasques, Eugénia. 1998. *9 considerações em torno do teatro em Portugal nos anos 90*. Lisboa: IPAE-Instituto Português das Artes do Espectáculo.
- Vespeira de Almeida, Sónia. 2009. *Camponeses, Cultura e Revolução: Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do M. F. A. (1974-1975)*. Lisboa: Edições Colibri e IELT – Instituto de Estudos de Literatura Tradicional.
- _____. 2007. “Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA: uma etnografia retrospectiva.” *Arquivos da Memória, Antropologia, Escala e Memória* 2: 47-65.
- 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’Inst. D’Histoire du Temps Présent, nº 21. Paris : IHTP.
- Williams, Raymond. 1989 “When Was Modernism?.” *New Left Review*, vol. I, nº 175 (May-June): 48-52.

Entrevistas

- Entrevista a António Pinto Ribeiro, 28 de Julho de 2011, Lisboa.
- Entrevista a António Augusto Barros, 20 de Setembro de 2011, Coimbra.
- Entrevista a Arquimedes da Silva Santos, 22 de Setembro de 2011, Lisboa.

Entrevista a George Grugmans, 3 de Junho de 2011, Lisboa.

Entrevista a Carlos Zíngaro, 27 de Junho de 2011, Lisboa.

Entrevista a Eugénia Vasques 4 de Agosto de 2009 e a 6 de Maio de 2010, Lisboa.

Entrevista a Fernando Aguiar 23 de Agosto de 2011, Lisboa.

Entrevista a Gil Mendo 25 de Julho de 2011, Lisboa.

Entrevista a Hilde Teuchies, 1 de Setembro de 2011, Lisboa.

Entrevista a João Fiadeiro 17 de Agosto de 2011, Lisboa.

Entrevista a João Pinharanda, 27 de Setembro de 2011.

Entrevista a Jorge Silva Melo, 20 de Agosto de 2011, Lisboa.

Entrevista a José Oliveira Barata, 19 de Setembro de 2011, Lisboa.

Entrevista a Josef Nadj 13 de Julho de 2011, Lisboa.

Entrevista a Luiz Francisco Rebello, Agosto 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, Lisboa.

Entrevista a Natália Pais, 11 de Julho de 2011, Linha do 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.

Espólios e Arquivos Consultados

Dossiers do Pós D'Arte gentilmente cedidos por Vera Mantero

Dossiers relativos à acção do Conselho Consultivo de Teatro

Dossiers de produção relativos às cartas enviadas por Madalena Perdigão em 1985 a agrupamentos de dança.

Retrato da Memória Enquanto Peso Morto, Re.al, cortesia atelier Re.al

Relatório anuais de actividade da Fundação Calouste Gulbenkian.

Referências Timeline Digital ACARTE 1984-1989

1984

EVENTO: Inauguração ACARTE

Diário de Notícias, 19 de Maio de 1984.

Correio da Manhã, 26 de Maio de 1984.

A Tarde, 16 de Maio de 1984.

Correio da Manhã, 29 de Maio de 1984.

Diário de Notícias, 19 de Maio de 1984.

EVENTO: Apresentação Escola de Circo Mariano Franco, 1 de Junho de 1984

Apresentação Escola de Circo Mariano Franco, brochura do Serviço ACARTE, Lisboa: FCG

EVENTO: Encontro Nacional Teatro e Infância

Encontro Nacional Teatro e Infância, brochura do Serviço ACARTE, Lisboa: FCG

Diário de Notícias, 13 de Junho de 1984.

EVENTO: Festa Europeia da Música

Festa Europeia da Música, 21 de Junho de 1984, brochura do Serviço ACARTE, Lisboa: FCG

Diário de Notícias, 16 de Junho de 1984.

Diário de Notícias, 16 de Junho de 1984.

Diário de Notícias, 26 de Junho de 1984.

EVENTO: Festival do Labirinto

Festival do Labirinto, brochura da iniciativa, Lisboa: FCG

O Labirinto na Arte Contemporânea, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

O Labirinto no Cinema, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Diário de Lisboa, 18 de Julho de 1984.

Jornal de Letras, 27 de Julho de 1984.

Jornal de Letras, 27 de Julho de 1984.

Diário de Notícias, 20 de Julho de 1984.

O Jornal, 20 de Julho de 1984.

INICIATIVA: Projecto Almada [Almada]

EVENTO [Almada]: Almada e o espetáculo, programa da iniciativa, do Serviço ACARTE, Lisboa: FCG

Deseja-se mulher, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Antes de Começar, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Almada, um nome de Guerra, brochura da iniciativa, Lisboa: FCG

Almada, dia Claro, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Simões, João Gaspar. *Diário de Notícias*, 9 de Agosto de 1984.

Diário de Lisboa, 25 de Setembro de 1984.

A Capital, 13 de Setembro de 1984.

Veiga, João Conde. *Diário de Notícias*, 9 de Agosto de 1984.

A Tarde, 26 de Julho de 1984.

Semanário, 4 de Agosto de 1984.

Jornal de Notícias, 20 de Setembro de 1984.

O Diário, 19 de Agosto de 1984.

Diário de Lisboa, 20 de Julho de 1984.

Comércio do Porto, 6 de Agosto de 1984.

Comércio do Porto, 6 de Agosto de 1984.

EVENTO: 29º Aniversário da Morte de Calouste Gulbenkian, Abertura do Complexo, dos Jardins, Início do Projecto Almada

Diário de Notícias, 20 de Julho de 1984.

O Jornal, 20 de Julho de 1984.

A Tarde, 23 de Julho de 1984.

EVENTO: Jazz em Agosto 84

Jazz em Agosto 84, brochura da iniciativa e programa da iniciativa, Lisboa: FCG, Lisboa: FCG

EVENTO: Bandas de Música no Anfiteatro

Bandas de Música no Anfiteatro, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Banda do Ateneu Artístico Vilafranquense, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Banda dos Bombeiros Voluntários da Lourinhã, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Banda de Música da Trofa, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Banda Musical 12 de Abril, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Banda da Sociedade Filarmónica 1º Dezembro

Banda de Música da Força Aérea

Banda da Sociedade Filarmónica 1º Dezembro, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: *O actor na Corda Bamba* (workshop de teatro em parceria com o Serviço de Belas-Artes)

O actor na Corda Bamba, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: Semana do Cinema de Animação Canadano

Semana do Cinema de Animação Canadiano, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: Júlio Pomar, um ano de desenho, quatro poetas no metro

Júlio Pomar, um ano de desenho, quatro poetas no metro, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: Arshile Gorki, manifestações complementares a exposições do CAM

Arshile Gorki, manifestações complementares a exposições do CAM, convite para a iniciativa

EVENTO: Les Bonnes

Les Bonnes, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

INICIATIVA: Marionetas Francesas em Lisboa

Marionetas Francesas em Lisboa, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: Molissa Fenley & dancers

Molissa Fenley & dancers, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: Colóquio *1984 – O futuro é já hoje?*

Colóquio *1984 – O futuro é já hoje?*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: Filmes para Crianças

Filmes para Crianças, brochura da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: *N'ovo de N'ovo*

N'ovo de N'ovo, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

1985

EVENTO: *Um Século em Abismo*

Um Século em Abismo, poesia portuguesa do século XX, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: Concertos à hora do almoço – primeira série

Concertos à Hora do Almoço – terceira série – brochura e programa da iniciativa, Lisboa: FCG
Portugal, José Blanc. *Diário de Notícias*, 7 de Julho de 1985.

EVENTO: Curso de introdução ao cinema de animação

Curso de introdução ao cinema de animação, brochura e programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: *A Mulher Branca*

A Mulher Branca, brochura e programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Diário Popular, 25 de Fevereiro de 1985.

Diário Popular, 25 de Fevereiro de 1985.

A Capital, 27 de Fevereiro de 1985.

EVENTO: *O Eclipse de Sol*

O Eclipse de Sol, brochura e programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Porto, Carlos. *Diário de Lisboa*, 25 de Março de 1985.

EVENTO: *Kaze-No-Ko*

Kaze-No-Ko, brochura da iniciativa, Lisboa: FCG

Diário de Lisboa, 19 de Março de 1985.

EVENTO: *Flexões e reflexões*

Flexões e reflexões, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Porto, Carlos. *Diário de Lisboa*, 26 de Março de 1985.

Manuela Azevedo, jornal não identificado, arquivo do ACARTE.

INICIATIVA: Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa: teatro-música-performances [ED]

Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa: teatro-música-performances, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Diário de Lisboa, 29 de Março de 1985.

Paulo Nisa, jornal não identificado, arquivo do ACARTE, 12 de Abril de 1985.

Barbosa, Manoel. *O Jornal*, 12 de Abril de 1985.

Expresso, 27 de Abril de 1985.

EVENTO: [ED] Teatro Linha do Horizonte

Expresso, 5 de Abril de 1985.

Diário de Notícias, 11 de Abril de 1985.

EVENTO [ED]: Música Mauricio Kagel

Seabra, José Augusto. *Expresso*, 5 de Abril de 1985.

Jornal não identificado, arquivo do ACARTE

Diário de Lisboa, 7 de Junho de 1985.

EVENTO [ED]: Colóquio

França, José-Augusto. jornal não identificado, arquivo do ACARTE

EVENTO [ED]: Teatro Companhia Jan Fabre

Fonte, José Ribeiro da. jornal não identificado, arquivo do ACARTE

Seabra, José Augusto. *Expresso*, 5 de Abril de 1985.

Jornal não identificado, arquivo do ACARTE

Diário de Lisboa, 7 de Junho de 1985.

EVENTO [ED]: Mesas Redondas, brochura da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [ED]: Performance Wolf Vostell

Barreto, Jorge Lima. *Jornal de Letras*, 23 de Abril de 1985.

Tempo, 11 de Abril de 1985.

EVENTO: [ED] Teatro, Companhia Jack Helen Brut

Êxito, 18 de Abril de 1985.

EVENTO [ED]: Performance, Carlos Gordilho

O Dia, 25 de Abril de 1985.

EVENTO [ED]: Performance, Stuart Brisley

O Dia, 3 de Maio de 1985.

EVENTO [ED]: Performance, Fernando Aguiar

Diário Popular, 11 de Maio de 1985.

EVENTO [ED]: Música, Percussões de Estrasburgo

EVENTO [ED]: Música, Oficina Musical

EVENTO [ED]: Performance Marina Abramovic e Ulay

Diário de Notícias, 31 de Maio de 1985.

Correio da Manhã, data não identificada, arquivo do ACARTE

EVENTO: [ED] Performance, Ulrike Rosenbach

EVENTO: [ED] Teatro, La Claca

Tempo, 21 de Junho de 1985.

Êxito, 13 de Junho de 1985.

Diário Popular, 12 de Junho de 1985.

EVENTO: Concertos à hora do almoço - segunda série -

– Concertos à Hora do Almoço – segunda série – brochura da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: FESTA Europeia da Música

O Diário, 20 de Junho de 1985.

INICIATIVA: Mostra de Marioneta [Marionetas]

Mostra de Marionetas, brochura da iniciativa, Lisboa: FCG

Porto, Carlos. *Diário de Lisboa*, 19 de Julho de 1985.

Diário de Notícias, 28 de Junho de 1985.

EVENTO [Marionetas]: Lears Magical Lanterns

Porto, Carlos. *Diário de Lisboa*, 19 de Julho de 1985.

Diário de Notícias, 28 de Junho de 1985.

EVENTO [Marionetas]: Barry Smith e Blowzabella

Porto, Carlos. *Diário de Lisboa*, 19 de Julho de 1985.

Diário de Notícias, 28 de Junho de 1985.

EVENTO [Marionetas]: Barnum

Porto, Carlos. *Diário de Lisboa*, 19 de Julho de 1985.

Diário de Notícias, 28 de Junho de 1985.

EVENTO [Marionetas]: Jessica Souhami's Shadow Puppets

Porto, Carlos. *Diário de Lisboa*, 19 de Julho de 1985.

Diário de Notícias, 28 de Junho de 1985.

EVENTO [Marionetas]: *D. Quixote e Sancho Pança*

Porto, Carlos. *Diário de Lisboa*, 19 de Julho de 1985.

Diário de Notícias, 28 de Junho de 1985.

EVENTO: Curso de Introdução ao Cinema de Animação – Curso Intensivo de Verão

INICIATIVA: Jornadas de Artes e Letras dos PALOP [PLP]

Jornal de Letras, 16 de Julho de 1985.

Jornal de Notícias, 11 de Julho de 1985.

(Jorge Heitor, jornal não, 7-1985)

Diário de Lisboa, 15 de Julho de 1985.

EVENTO: [PLP] Exposição de escultura africana

Jornal de Letras, data não identificada, arquivo do ACARTE

EVENTO: [PLP] Colóquio Literaturas dos Países Africanos de Língua Portuguesa

Jornal de Notícias, 11 de Julho de 1985.

Jorge Heitor, jornal não identificado, 7-1985

Diário de Lisboa, 15 de Julho de 1985.

EVENTO: [PLP] Katchu Lambé

Jornal de Letras, data não identificada, arquivo do ACARTE

Grupo Instrumental Primeiro de Maio

Jornal de Letras, data não identificada, arquivo do ACARTE

EVENTO: [PLP] Os Tubarões

O Diário, 15 de Julho de 1985.

EVENTO: [PLP] Sossabe, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

M.N. *Diário Popular*, 19 de Setembro de 1985.

EVENTO: [PLP] Quarteto Opus Ensemble, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Jornal de Letras, data não identificada, arquivo do ACARTE

EVENTO: [PLP] *Orfeu Dizem Negro*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: Fernando Pessoa, leitura de poemas

INICIATIVA [JA 85]: Jazz em Agosto 85

Jazz em Agosto 85, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Correio da Manhã, 31 de Julho de 1985.

Diário de Lisboa, 1 de Agosto de 1985.

Vidal, Nuno. *Jornal de Notícias*, 27 de Agosto de 1985.

Vidal, Nuno. *Jornal de Notícias*, 27 de Agosto de 1985.

Diário de Notícias, 4 de Agosto de 1985.

Diário de Lisboa, 5 de Agosto de 1985.

Expresso, 24 de Agosto de 1985.

Neves, Rui. *Expresso*, 7 de Setembro de 1985.

Blitz, 10 de Setembro de 1985.

EVENTO [JA 85]: Sun Ra Orchestra

Correio da Manhã, 31 de Julho de 1985.

Diário de Lisboa, 1 de Agosto de 1985.

Vidal, Nuno. *Jornal de Notícias*, 27 de Agosto de 1985.

Vidal, Nuno. *Jornal de Notícias*, 27 de Agosto de 1985.

Diário de Notícias, 4 de Agosto de 1985.

Diário de Lisboa, 5 de Agosto de 1985.

Expresso, 24 de Agosto de 1985.

Neves, Rui. *Expresso*, 7 de Setembro de 1985.

Blitz, 10 de Setembro de 1985.

EVENTO [JA 85]: António Pinho Vargas Ensemble

Correio da Manhã, 31 de Julho de 1985.

Diário de Lisboa, 1 de Agosto de 1985.

Vidal, Nuno. *Jornal de Notícias*, 27 de Agosto de 1985.

Vidal, Nuno. *Jornal de Notícias*, 27 de Agosto de 1985.

Diário de Notícias, 4 de Agosto de 1985.

Diário de Lisboa, 5 de Agosto de 1985.

Expresso, 24 de Agosto de 1985.

Neves, Rui. *Expresso*, 7 de Setembro de 1985.

Blitz, 10 de Setembro de 1985.

EVENTO [JA 85]: Quarteto Onix

Correio da Manhã, 31 de Julho de 1985.

Diário de Lisboa, 1 de Agosto de 1985.

Vidal, Nuno. *Jornal de Notícias*, 27 de Agosto de 1985.

Vidal, Nuno. *Jornal de Notícias*, 27 de Agosto de 1985.

Diário de Notícias, 4 de Agosto de 1985.

Diário de Lisboa, 5 de Agosto de 1985.

Expresso, 24 de Agosto de 1985.

Neves, Rui. *Expresso*, 7 de Setembro de 1985.

Blitz, 10 de Setembro de 1985.

EVENTO [JA 85]: Terje Rypdal Trio

Correio da Manhã, 31 de Julho de 1985.

Diário de Lisboa, 1 de Agosto de 1985.

Vidal, Nuno. *Jornal de Notícias*, 27 de Agosto de 1985.

Vidal, Nuno. *Jornal de Notícias*, 27 de Agosto de 1985.

Diário de Lisboa, 5 de Agosto de 1985.

Diário de Notícias, 4 de Agosto de 1985.

Expresso, 24 de Agosto de 1985.

Neves, Rui. *Expresso*, 7 de Setembro de 1985.

Blitz, 10 de Setembro de 1985.

EVENTO [JA 85]: Quinteto Dave Holland

Correio da Manhã, 31 de Julho de 1985.

Diário de Lisboa, 1 de Agosto de 1985.

Vidal, Nuno. *Jornal de Notícias*, 27 de Agosto de 1985.

Vidal, Nuno. *Jornal de Notícias*, 27 de Agosto de 1985.

Diário de Notícias, 4 de Agosto de 1985.

Diário de Lisboa, 5 de Agosto de 1985.

Expresso, 24 de Agosto de 1985.

Neves, Rui. *Expresso*, 7 de Setembro de 1985.

Blitz, 10 de Setembro de 1985.

EVENTO: Bandas de Música no Anfiteatro 85

Diário de Lisboa, 13 de Setembro de 1985.

INICIATIVA [P]: Ciclo Pasolini

Sete, 25 de Setembro de 1985.

Ferreira, António Mega. *Jornal de Notícias*, 9 de Outubro de 1985.

EVENTO [P]: Pinturas e desenhos de Pasolini

EVENTO [P]: *Pílades*, Pasolini – Encenação de Mário Feliciano

Expresso, 26 de Outubro de 1985.

Expresso, 28 de Setembro de 1985.

Diário Popular, 15 de Outubro de 1985.

Expresso, 28 de Setembro de 1985.

EVENTO [P]: Colóquio sobre a obra Teatral e Poética de Pasolini, brochura da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [P]: Ciclo de Cinema Pasolini anos 60, brochura da iniciativa, Lisboa: FCG

INICIATIVA [CR]: *O Imaginário da Cidade*

Carneiro, Eduardo Guerra. *Diário Popular*, 14 de Outubro de 1985.

Carneiro, Eduardo Guerra. *Diário Popular*, 14 de Outubro de 1985.

Cardoso, Rui. *Diário Popular*, 14 de Outubro de 1985.

EVENTO [CR-CI]: Exposição Cidade Real – Cidade Imaginária

EVENTO [CR-CI]: Fados e Canções de Lisboa

Diário Popular, 15 de Outubro de 1985.

EVENTO [CR-CI]: Poemas das Cidades

Poemas das Cidades, brochura da iniciativa, Lisboa: FCG

Diário Popular, 23 de Outubro de 1985.

O Dia, 31 de Outubro de 1985.

EVENTO [CR-CI]: Colóquio *O Imaginário da Cidade*

Colóquio *O Imaginário da Cidade*, brochura da iniciativa, Lisboa: FCG

Eduardo Guerra Carneiro, *Diário Popular*, 14 de Outubro de 1985.

Carneiro, Eduardo Guerra. *Diário Popular*, 14 de Outubro de 1985.

Cardoso, Rui. *Diário Popular*, 14 de Outubro de 1985.

EVENTO: Colóquio Juventude e Educação Estética

Colóquio Juventude e Educação Estética, brochura e programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: *Teatro de enormidades apenas críveis à luz eléctrica*

Teatro de enormidades apenas críveis à luz eléctrica, brochura da iniciativa, Lisboa: FCG

Serôdio, Maria Helena. *O Diário*, 17 de Novembro de 1985.

Tito Lívio, jornal não identificado, arquivo do ACARTE

Listopad, Jorge. *Jornal de Notícias*, data não identificada, arquivo do ACARTE

Vasques, Eugénia. *Expresso*, 16 de Novembro de 1985.

Expresso, 28 de Setembro de 1985.

INICIATIVA [PB]: Colóquio o Preto e o Branco

Colóquio o Preto e o Branco, brochura da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [PB]: Exposição O Fazer Suave de Preto e Branco

Exposição O Fazer Suave de Preto e Branco, brochura e programa da iniciativa, Lisboa: FCG

INICIATIVA [QM]: Quinzena Multimédia

Quinzena Multimédia, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Diário de Notícias, 30 de Dezembro de 1985.

Diário de Notícias, 21 de Novembro de 1985.

Primeiro de Janeiro, 6 de Dezembro de 1985.

EVENTO [QM]: L'Écran Humain

L'Écran Humain, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Diário de Notícias, 30 de Dezembro de 1985.

Diário de Notícias, 21 de Novembro de 1985.

Primeiro de Janeiro, 6 de Dezembro de 1985.

EVENTO [QM]: Atelier Molecul'art

Atelier Molecul'art, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Diário de Notícias, 30 de Dezembro de 1985.

Diário de Notícias, 21 de Novembro de 1985.

Primeiro de Janeiro, 6 de Dezembro de 1985.

EVENTO [QM]: Manoel Barbosa, *18 l'atitudes da performance*

Manoel Barbosa, *18 l'atitudes da performance*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Diário de Notícias, 30 de Dezembro de 1985.

Diário de Notícias, 21 de Novembro de 1985.

Primeiro de Janeiro, 6 de Dezembro de 1985.

EVENTO [QM]: Nan Hoover, *Intercept the rays*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Nan Hoover, *Intercept the rays*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Diário de Notícias, 30 de Dezembro de 1985.

Diário de Notícias, 21 de Novembro de 1985.

Primeiro de Janeiro, 6 de Dezembro de 1985.

INICIATIVA: Filme animado: francês, canadiano, jugoslavo

Filme animado: francês, canadiano, jugoslavo, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: Homenagem a Fernando Lopes Graça

Homenagem a Fernando Lopes Graça, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

jornal não identificado, arquivo do ACARTE 18-12-1985

INICIATIVA: Filmes Portugueses dos Anos 20 [20S]

EVENTO [20S]: Filmes Portugueses dos Anos 20

Filmes Portugueses dos Anos 20, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [20S]: Mesa redonda Papel dos artistas na ilustração

Mesa redonda Papel dos artistas na ilustração, brochura da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [20S]: Exposição Grafismo e ilustração nos anos 20

EVENTO: *O Romance da Raposa*

O Romance da Raposa, brochura da iniciativa, Lisboa: FCG

1986

INICIATIVA [DCAM]: Dança no Centro de Arte Moderna, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [DCAM]: Elsa Wolliaston *One Step Beyond Overture e Rituel II*

ELSA WOLLIASTON *One Step Beyond Overture e Rituel II*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [DCAM]: Claude Bromachon, *Oc le Narquois et Oriane l'Effraie*
Claude Bromachon, *Oc le Narquois et Oriane l'Effraie*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [DCAM]: Susanne Linke, *Solos*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: Videoclips dos anos 80, programa da iniciativa, Lisboa: FCG
Videoclips dos anos 80

INICIATIVA [FAC]: O Fantástico na Arte Contemporânea
O Fantástico na Arte Contemporânea, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [FAC]: GRUPO COLECVIVA – Espectáculo e seminário O Teatro Musical e o Intérprete Hoje
GRUPO COLECVIVA – Espectáculo e seminário O Teatro Musical e o Intérprete Hoje, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [FAC]: João César Monteiro – *Silvestre*

EVENTO [FAC]: António Reis e Margarida Cordeiro – *Trás os Montes*
António Reis e Margarida Cordeiro – *Trás os Montes*, brochura da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [FAC]: Concerto pelo Grupo de Música Contemporânea De Lisboa

EVENTO [FAC]: O cinema de animação e o fantástico
O cinema de animação e o fantástico, brochura da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [FAC]: Colóquio sobre “O fantástico na arte contemporânea”, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: Curso de Interpretação de Big Band
Curso de Interpretação de Big Band, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: Apresentação do exercício final do 1º Curso de Introdução ao Cinema de Animação
Apresentação do exercício final do 1º Curso de Introdução ao Cinema de Animação, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: Teatro da Rainha – *A Hora do Lobo ou a verdadeira história de Ah Q*

EVENTO: Conferência sobre teatro contemporâneo
Conferência sobre teatro contemporâneo, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

INICIATIVA: Concertos à Hora do Almoço – terceira série
Concertos à Hora do Almoço – terceira série, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: Amag'Arte

EVENTO: Retrospectiva da Animação Francesa

Retrospectiva da Animação Francesa, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

INICIATIVA [RT]: *Retorno à tragédia*

Retorno à tragédia, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

I.P., jornal não identificado, arquivo do ACARTE

Porto, Carlos. *Diário de Lisboa*, 20 de Maio de 1986.

O Século, 6 de Maio de 1986.

jornal não identificado, arquivo do ACARTE

Vale, Francisco. jornal não identificado, arquivo do ACARTE

Diário de Lisboa, 9 de Maio de 1986.

jornal não identificado, arquivo do ACARTE

A Capital, 4 de Junho de 1986.

Azevedo, Manuela de. *Diário de Notícias*, data não identificada

Azevedo, Manuela de. *Diário de Notícias*, 11 de Setembro de 1986.

Portugal, José Blanc de. *Diário de Notícias*, 6 de Setembro de 1986.

Rio-Carvalho, Manuel. *Jornal de Notícias*, data não identificada

EVENTO: Dia Internacional dos Museus

Dia Internacional dos Museus, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: Exposição de 19 desenhos de Isabel Barreno

EVENTO: Festa da Música

Festa da Música, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: Companhia de Dança de Lisboa

Companhia de Dança de Lisboa, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

INICIATIVA [JA86]: Jazz em Agosto 86

EVENTO [JA86]: Steve Lacy Sextet,

Steve Lacy Sextet, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Veloso, António José. *O Dia*, 22 de Setembro de 1986.

EVENTO [JA86]: Saheb Sarbib Quartet, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Saheb Sarbib Quartet, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Veloso, António José. *O Dia*, 22 de Setembro de 1986.

EVENTO [JA86]: Workshop Paul Motian

Workshop Paul Motian, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [JA86]: Paul Motian Trio, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Paul Motian Trio, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Veloso, António José. *O Dia*, 22 de Setembro de 1986.

- Trevor Watt's Moiré Music, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Veloso, António José. *O Dia*, 22 de Setembro de 1986.

EVENTO: Curso de iniciação ao Cinema de Animação

Curso de iniciação ao Cinema de Animação, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Diário de Notícias, 8 de Setembro de 1986.

EVENTO: Bandas de Música no Anfiteatro 86

Bandas de Música no Anfiteatro 86, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Banda do Ateneu Artístico Vilafranquense, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Banda dos Bombeiros Voluntários da Lourinhã, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Banda de Música da Trofa, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Banda Musical 12 de Abril, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Banda da Sociedade Filarmónica 1º Dezembro, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Banda de Música da Força Aérea

Banda da Filarmónica Vestiarense, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Diário de Notícias, 8 de Setembro de 1986.

INICIATIVA [NMI]: Nova Música Improvisada

Nova Música Improvisada, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Jorge Lima Barreto, jornal não identificado, arquivo do ACARTE

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 26 de Novembro de 1986.

Diário de Lisboa, 18 de Novembro de 1986.

EVENTO [NMI]: CONCERTOS

CONCERTOS, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [NMI]: Workshops

Workshops, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

INICIATIVA (VV): *Viva Venezuela!*

Viva Venezuela!, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO (VV): EXPOSIÇÃO Habitantes da Terra Abençoada

EXPOSIÇÃO Habitantes da Terra Abençoada

Habitantes da Terra Abençoada, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO (VV): Cinema, Sobre a cultura Cumaná e sobre Arte construtivista e figurativa venezuelana,

Sobre a cultura Cumaná e sobre Arte construtivista e figurativa venezuelana, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

INICIATIVA (CV): Cesário Verde – Comemorações do centenário do poeta,

Cesário Verde – Comemorações do centenário do poeta

Lurdes Féria, jornal não identificado, arquivo do ACARTE

EVENTO (CV): Colóquio

Colóquio, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO (CV): Exposição

Exposição, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO (CV): Recital de poesia, canto e piano

Recital de poesia, canto e piano, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

INICIATIVA (MDHC): Mostra de Dança Holandesa Contemporânea

Mostra de Dança Holandesa Contemporânea, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Ribas, Tomás. *A Capital*, 24 de Novembro de 1986.

Paes, Rui Eduardo. *Expresso*, 8 de Novembro de 1986.

Lima, Assis de. *O Dia*, 27 de Novembro de 1986.

A Capital, 11 de Dezembro de 1986.

EVENTO (MDHC): Bart Stuyf & Company

Bart Stuyf & Company, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Azevedo, Manuela de. *Diário de Notícias*, 20 de Novembro de 1986.

Ribas, Tomás. *A Capital*, 25 de Novembro de 1986.

EVENTO (MDHC): *Introdans*

Introdans, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Ribas, Tomás. *A Capital*, 24 de Novembro de 1986.

Paes, Rui Eduardo. *Expresso*, 8 de Novembro de 1986.

Lima, Assis de. *O Dia*, 27 de Novembro de 1986.

A Capital, 11 de Dezembro de 1986.

EVENTO (MDHC): Harry de Wit, Shusaku Takeuchi – Isabel Guillaume

Harry de Wit, Shusaku Takeuchi – Isabel Guillaume, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO (MDHC): Dansgroep Krisztina de Châtel

Dansgroep Krisztina de Châtel, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Ribas, Tomás. *A Capital*, 24 de Novembro de 1986.

Paes, Rui Eduardo. *Expresso*, 8 de Novembro de 1986.

Lima, Assis de. *O Dia*, 27 de Novembro de 1986.

A Capital, 11 de Dezembro de 1986.

INICIATIVA (P-A): Performance-Arte

Performance-Arte, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

O Dia, 21 de Novembro de 1986.

Assis, Maria de. *O Dia*, 4 de Novembro de 1986.

EVENTO (P-A): *V.I.T.R.I.O.L.*

V.I.T.R.I.O.L., programa da iniciativa, Lisboa: FCG

O Dia, 21 de Novembro de 1986.

EVENTO (P-A): Performance I e II

Performance I e II, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

O Dia, 21 de Novembro de 1986.

EVENTO (P-A): *Erganómetro*

Erganómetro, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

O Dia, 21 de Novembro de 1986.

EVENTO: Exposição de Cruz Filipe (manifestação complementar a exposição do CAM)

EVENTO: Dezembro Infantil

Dezembro Infantil, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Porto, Carlos. *Diário de Lisboa*, 11 de Dezembro de 1986.

Lívio, Tito. *A Capital*, 17 de Dezembro de 1986.

INICIATIVA: Exposição de Marionetas de Teatro da Checoslováquia

Exposição de Marionetas de Teatro da Checoslováquia, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Porto, Carlos. *Diário de Lisboa*, 11 de Dezembro de 1986.

Lívio, Tito. *A Capital*, 17 de Dezembro de 1986.

EVENTO [Marionetas]: Filmes de animação da Checoslováquia,
Filmes de animação da Checoslováquia, programa da iniciativa, Lisboa: FCG
Porto, Carlos. *Diário de Lisboa*, 11 de Dezembro de 1986.
Lívio, Tito. *A Capital*, 17 de Dezembro de 1986.

EVENTO [Marionetas]: *O Violino Mágico*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG
Porto, Carlos. *Diário de Lisboa*, 11 de Dezembro de 1986.
Lívio, Tito. *A Capital*, 17 de Dezembro de 1986.

EVENTO [Marionetas]: Mesa redonda sobre Marionetas
Mesa redonda sobre Marionetas, técnica e dimensão pedagógica, programa da iniciativa, Lisboa: FCG
Porto, Carlos. *Diário de Lisboa*, 11 de Dezembro de 1986.
Lívio, Tito. *A Capital*, 17 de Dezembro de 1986.

EVENTO: O Teatro Musical e o Intérprete Hoje
O Teatro Musical e o Intérprete Hoje, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

1987

INICIATIVA [LORCA]: Encontro com Lorca, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [LORCA]: *Amor de Dom Perlimplim com Belisa no seu Jardim*
Vasques, Eugénia. *Expresso*, 10 de Janeiro de 1987.
Listopad, Jorge. *jornal não identificado*, arquivo do ACARTE
jornal não identificado, arquivo do ACARTE

EVENTO [LORCA]: Concerto, *Uma hora com Garcia Lorca* (poesias e canções)
CONCERTO Uma hora com Garcia Lorca (poesias e canções), brochura da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [LORCA]: Conferência Mito e realidade no teatro de Garcia Lorca,
CONFERÊNCIA Mito e realidade no teatro de Garcia Lorca, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [LORCA]: Mesa redonda – O teatro de Lorca
Mesa redonda – O teatro de Lorca, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: *Le Travail du Peintre*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: Touch Monkeys, programa da iniciativa, Lisboa: FCG
António Duarte, *Século Ilustrado*

INICIATIVA [ACP]: Arte Contemporâneo Português

Arte Contemporâneo Português, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [ACP]: Del Cubismo al Dadaísmo – Amadeo Souza-Cardoso

Del Cubismo al Dadaísmo – Amadeo Souza-Cardoso, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [ACP]: Lectura escenificada para un recital – Decir Almada

Lectura escenificada para un recital – Decir Almada, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [ACP]: Concierto de música española y portuguesa contemporánea

Concierto de música española y portuguesa contemporánea, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [ACP]: Conferência Situação Actual del Arte Português

CONFERENCIA Situação Actual del Arte Português, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

INICIATIVA [DEC87]: Dança Europeia Contemporânea

Dança Europeia Contemporânea, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [DEC87]: Images Dance Company

Images Dance Company programa da iniciativa, Lisboa: FCG,

Listopad, Jorge. *Diário de Notícias*. 24 de Fevereiro de 1987.

Campos, Ana. *Tempo*, 05 de Março de 1987.

Campos, Ana. *Tempo*, 12 de Março de 1987.

Azevedo, Manuela de. *Diário de Notícias*, 27 de Fevereiro de 1987.

EVENTO [DEC87]: *Rosas Danst Rosas*

Rosas Danst Rosas, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Azevedo, Manuela de. *Diário de Notícias*, 2 de Março de 1987.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 11 de Março de 1987.

Luna, Assis de. *O Dia*, 16 de Março de 1987.

EVENTO [DEC87]: Workshop de Nadine Ganase (Rosas dans Rosas)

WORKSHOP de Nadine Ganase (Rosas dans Rosas), programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [DEC87]: Compagnie Karine Saporta

Compagnie Karine Saporta, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Azevedo, Manuela de. *Diário de Notícias*, 9 de Março de 1987.

EVENTO: *Zhangzhou*

Zhangzhou, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

O Diário, 10 de Março de 1987.

EVENTO: *As festas – passeio pelo calendário* (em conjunto com o CAI)

As festas – passeio pelo calendário (em conjunto com o CAI), programa da iniciativa, Lisboa: FCG

INICIATIVA [H]: *Hamlet*

Hamlet de William Shakespeare, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Vasques, Eugénia. *Expresso*, data não identificada, arquivo do ACARTE

Porto, Carlos. *Diário de Lisboa*, 28 de Abril de 1987.

Lemos, José Valentim. *Diário de Notícias*, 12 de Maio de 1987.

INICIATIVA [H]: Exposição *Hamlet*

Exposição, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Midões, Fernando. *Diário Popular*, 27 de Maio de 1987.

INICIATIVA [H]: Colóquio sobre Shakespeare

Colóquio sobre Shakespeare, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Midões, Fernando. *Diário Popular*, 27 de Maio de 1987.

INICIATIVA [H]: Recital de canto e alaúde – música do tempo de Shakespeare

Midões, Fernando. *Diário Popular*, 27 de Maio de 1987.

INICIATIVA [H]: *Hamlet* no Cinema, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Midões, Fernando. *Diário Popular*, 27 de Maio de 1987.

INICIATIVA [H]: Recital de canto e virginal

EVENTO: Concertos à hora do almoço – quarta série

- Concertos à Hora do Almoço – quarta série, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Portugal, José Blanc de. *Diário de Notícias*, 06 de Junho de 1987.

EVENTO: Festa Europeia da Música

Festa Europeia da Música, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Diário de Notícias, 16 de Junho de 1987.

EVENTO: Arquitectura e a Cidade – propostas recentes, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

INICIATIVA [DA87]: Dança no Anfiteatro ao Ar Livre 1987

Dança no Anfiteatro ao Ar Livre 1987, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [DA87]: Dança no Anfiteatro ao Ar Livre 1987

Dança no Anfiteatro ao Ar Livre 1987, programa da iniciativa, Lisboa: FCG
Mota, Santos. *Primeiro de Janeiro*, 26 de Julho de 1987.

EVENTO [DA87]: Companhia de Dança de Lisboa

Companhia de Dança de Lisboa, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [DA87]: Companhia Nacional de Bailado do Teatro de S. Carlos

Companhia Nacional de Bailado do Teatro de S. Carlos, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

INICIATIVA [A]: Colóquio do Centenário do Nascimento de Amadeo Souza Cardoso colaboração com CAM

Colóquio do Centenário do Nascimento de Amadeo de Souza Cardoso, programa da iniciativa, Lisboa: FCG
O Diário, 23 de Julho de 1987.

Porfírio, José Luís. *Expresso*, n.d.

Melo, Alexandre. *Expresso*, 22 de Agosto de 1987.

Expresso, 26 de Dezembro de 1987.

EVENTO [A]: *Pierrot y Arlequin*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Vasques, Eugénia. 25 de Julho de 1987.

EVENTO [A]: Poesia e prosa

Poesia e prosa, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [A]: Concerto Opus Ensemble

CONCERTO Opus Ensemble, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

INICIATIVA [JA87]: Jazz em Agosto 1987

Jazz em Agosto 1987, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [JA87]: Seminário

SEMINÁRIO, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [JA87]: World Saxophone Quartet

World Saxophone Quartet, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [JA87]: Mário Laginha Decateto

Mário Laginha Decateto, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [JA87]: Shish + Carlos Zíngaro

Shish + Carlos Zingaro, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [JA87]: WORKSHOPS

WORKSHOPS, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [JA87]: Jan Garbarek Quartet

Jan Garbarek Quartet, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [JA87]: Art Ensemble of Chicago, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Art Ensemble of Chicago, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

INICIATIVA [EA87]: Encontros ACARTE 87

Encontros ACARTE 87, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [EA87]: CONFERÊNCIAS

Porto, Carlos. *Diário de Lisboa*, 25 de Setembro de 1987.

EVENTO [EA87]: Mini-Concertos

Diário de Lisboa, 26 de Setembro de 1987.

jornal não identificado, arquivo do ACARTE

EVENTO [EA87]: Barberio Corsetti, *Il ladro di anime* (IT)

Diário de Lisboa, data não identificada, arquivo do ACARTE

EVENTO [EA87]: Área Urbana De Viseu, *Teatro de Enormidades Apenas Críveis à Luz Eléctrica* (PT)

EVENTO [EA87]: La Fura Dels Baus, *Accions* (Espanha)

José Abrantes, jornal não identificado, arquivo do ACARTE

A Capital, 12 de Setembro de 1987.

EVENTO [EA87]: Mesas-Redondas

EVENTO [EA87]: Needcompany (Jan Lawers), *Need to know* (Bélgica)

EVENTO [EA87]: Teatro O Bando, *Montedemo* (Portugal)

EVENTO [EA87]: Pauline Daniels, *No Fixed Abode* (Holanda)

EVENTO [EA87]: Pocket Opera, *Der Vampyr* (Alemanha Federal)

EVENTO [EA87]: Adriana Borriello, *Allegro, Vivace, mais pas trop* (Itália)

EVENTO [EA87]: Wim Vandekeybus, *What the body does not remember* (Bélgica)

EVENTO [EA87]: Jean-Claude Galotta, *Les Louves et Pandora* (França)

EVENTO [EA87]: Sosta Palmizi, *Il Cortile* (Itália)

Ribeiro, António Pinto. *Expresso*, 26 de Setembro de 1987.

EVENTO [EA87]: Bow Gamelan, *In Concert* (Reino Unido)

Diário de Notícias, 24 de Setembro de 1987.

EVENTO: Bandas de Música no Anfiteatro 87

Bandas de Música no Anfiteatro 87, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: Dia Mundial da Música

Dia Mundial da Música, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: *Charcuterie Fine*

Charcuterie Fine, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Mesquita, Maria Helena Dá. *O Diário*, 17 de Outubro de 1987.

Expresso, 17 de Outubro de 1987.

Valentim Lemos, José. *Diário de Notícias*, 25 de Outubro de 1987.

CONFERÊNCIA *Charcuterie Fine*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

VIDEO “Bastidor”, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIAS “Limites”, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: Encontro com Murilo Mendes

INICIATIVA [ADC]: Aspectos da Dança Contemporânea

Aspectos da Dança Contemporânea, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Diário de Notícias, 29 de Novembro de 1987.

O Dia, 30 de Outubro de 1987.

EVENTO [ADC]: Nucleodanza

Nucleodanza, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [ADC]: FILME “Tangos”

EVENTO [ADC]: CONFERÊNCIA / DEMONSTRAÇÃO

CONFERÊNCIA / DEMONSTRAÇÃO, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [ADC]: Stephen Petronio Company

Stephen Petronio Company, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Diário de Notícias, 29 de Novembro de 1987.

Ribeiro, António Pinto. *Expresso*, 14 de Novembro de 1987.

EVENTO [ADC]: WORKSHOPS Stephen Petronio

EVENTO [ADC]: Eiko and Koma

Eiko and Koma, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Borges, Sequeira. *Diário de Lisboa*, 24 de Novembro de 1987.

Campos, Ana. *Tempo*, 26 de Novembro de 1987.

EVENTO [ADC]: WORKSHOP *Delicious Movement*, Eiko and Koma

WORKSHOP *Delicious Movement*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [ADC]: Extemporaneous Dance-Theatre,

Extemporaneous Dance-Theatre, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

INICIATIVA [Colóquio Lit. Pop.]: Colóquio Literatura Popular Portuguesa e Teoria da Literatura Oral/Tradicional/Popular, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [Colóquio Lit. Pop.]: Colóquio Literatura Popular Portuguesa e Teoria da Literatura Oral/Tradicional/Popular, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Pinto, Júlio. *Diário Popular*, 27 de Novembro de 1987.

Jornal não identificado, arquivo do ACARTE, 27 de Novembro de 1987.

Jornal não identificado, arquivo do ACARTE, 29 de Novembro de 1987.

EVENTO [Colóquio Lit. Pop.]: Colóquio Literatura Popular Portuguesa

Colóquio Literatura Popular Portuguesa, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Pinto, Júlio. *Diário Popular*, 27 de Novembro de 1987.

EVENTO [Colóquio Lit. Pop.]: Concerto Romances Populares

CONCERTO Romances Populares, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [Colóquio Lit. Pop.]: Colóquio Fotografia como Arte, Fotografia como Suporte

Colóquio Fotografia como Arte, Fotografia como Suporte, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: Nadir

Nadir, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

INICIATIVA [NMI-II]: Nova Música Improvisada II

Nova Música Improvisada II, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Notícias*, 14 de Dezembro de 1987.

Barreto, Jorge Lima. *Semanário*, 19 de Dezembro de 1987.

Barreto, Jorge Lima. *Semanário*, 19 de Dezembro de 1987.

Neves, Rui. *Diário Popular*, 24 de Dezembro de 1987.

EVENTO [NMI-II]: CONCERTOS

CONCERTOS, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Eduardo Paes, Rui. *Diário de Lisboa*, 11 de Dezembro de 1987.

Eduardo Paes, Rui. *Diário de Lisboa*, 11 de Dezembro de 1987.

Eduardo Paes, Rui. *Diário de Lisboa*, 11 de Dezembro de 1987.

Eduardo Paes, Rui. *Diário de Lisboa*, 11 de Dezembro de 1987.

Zingaro, Carlos. *Diário de Lisboa*, 11/12/87)

EVENTO [NMI-II]: WORKSHOPS

WORKSHOPS, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: Tintim, Astérix e os Estrumpfes no ACARTE

Tintim, Astérix e os Estrumpfes no ACARTE, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

1988

INICIATIVA [A&T]: Arte e Tecnologia

Arte e Tecnologia, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Lemos, José Valentim. *Diário de Notícias*, 19 de Janeiro de 1988.

Midões, Fernando. *Diário Popular*, 27 de Janeiro de 1988.

Vasques, Eugénia. *Expresso*, 23 de Janeiro de 1988.

O Dia, 21 de Janeiro de 1988.

Porto, Carlos. *Diário de Lisboa*, 21 de Janeiro de 1988.

INICIATIVA [A&T]: O *Lagarto de Âmbar*

O Lagarto de Âmbar, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Lemos, José Valentim. *Diário de Notícias*, 19 de Janeiro de 1988.

Midões, Fernando. *Diário Popular*, 27 de Janeiro de 1988.

Vasques, Eugénia. *Expresso*, 23 de Janeiro de 1988.

O Dia, 21 de Janeiro de 1988.

Porto, Carlos. *Diário de Lisboa*, 21 de Janeiro de 1988.

INICIATIVA [Cinema Animação]: Curso de Iniciação ao Cinema de Animação

Curso de Iniciação ao Cinema de Animação, brochura da iniciativa, Lisboa: FCG

Curso de introdução ao cinema de animação, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [Cinema Animação]: Apresentação do exercício final do 1º Curso de Introdução ao Cinema de Animação, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: Lançamento do livro resultante de colóquio

AA.VV.; Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, ACARTE, 1987

INICIATIVA [VM]: Vozes do Mundo

Vozes do Mundo, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Correio da Manhã, 5 de Fevereiro de 1988.

EVENTO [VM]: The Light Blues

The Light Blues, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Correio da Manhã, 5 de Fevereiro de 1988.

EVENTO [VM]: Nusrat Fateh Ali Khan e grupo

Nusrat Fateh Ali Khan e grupo, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Correio da Manhã, 5 de Fevereiro de 1988.

EVENTO [VM]: Ali Farka Touré e Jali Musa Jawara e grupo

Ali Farka Touré e Jali Musa Jawara e grupo, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Correio da Manhã, 5 de Fevereiro de 1988.

EVENTO: Bonecos de Santo Aleixo

Bonecos de Santo Aleixo, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

O Diário, 28 de Janeiro de 1988.

Diário de Notícias, 16 de Fevereiro de 1988.

Dias, Marina Tavares. *Diário Popular*, 10 de Fevereiro de 1988.

EVENTO: Jornal Falado da Actualidade Literária I

Jornal Falado da Actualidade Literária I, programa da iniciativa, Lisboa: FCG Carneiro,

Eduardo Guerra. *Diário Popular*, 25 de Fevereiro de 1988.

Diário de Notícias, 26 de Fevereiro de 1988.

INICIATIVA [MDBC]: Mostra de Dança Brasileira Contemporânea

Mostra de Dança Brasileira Contemporânea, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

O Jornal, 26 de Fevereiro de 1988.

Melo, António. *O Diário*, 27 de Fevereiro de 1988.

Ribas, Tomás. *A Capital*, 3 de Março de 1988.

O Dia, 10 de Março de 1988.

O Diário, 11 de Março de 1988.

EVENTO [MDBC]: Sónia Mota, *Vidros Moídos*

Sónia Mota, *Vidros Moídos*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

A Capital, 3 de Março de 1988.

EVENTO [MDBC]: Grupo Trans-forma

Grupo Trans-forma, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [MDBC]: Ismael Ivo, *Under Skin*

Ismael Ivo, *Under Skin*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

A Capital, 24 de Fevereiro de 1988.

Tempo, 25 de Fevereiro de 1988.

AM, *O Diário*, 12 de Março de 1988.

EVENTO [MDBC]: Sónia Mota e Zeca Nunes, *Fuga, Quasi Libera*
Sónia Mota e Zeca Nunes, *Fuga, Quasi Libera*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG
A Capital, 3 de Março de 1988.
Ribas, Tomás. *A Capital*, 7 de Março de 1988.

EVENTO [MDBC]: Mara Borba, *Certas Mulheres*
Mara Borba, *Certas Mulheres*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Ribas, Tomás. *A Capital*, 14 de Março de 1988.

EVENTO [MDBC]: workshop por Zeca Nunes

EVENTO [MDBC]: Célia Gouveia, *Assim seja?*
CÉLIA GOUVEIA *Assim seja?*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG
A Capital, 14 de Março de 1988.
EVENTO [MDBC]: Workshop por Célia Gouveia

EVENTO [MDBC]: Mesa Redonda Problemas da Dança Contemporânea
Problemas da Dança Contemporânea, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO: Entrega do Prémio Lopes Graça
Entrega do Prémio Lopes Graça, programa da iniciativa, Lisboa: FCG
Capdeville, Constança. *O Diário*, 8 de Fevereiro de 1988.

EVENTO: Curso de Iniciação ao Cinema de Animação
Curso de Iniciação ao Cinema de Animação, brochura da iniciativa, Lisboa: FCG

INICIATIVA [Perspectivas Dança]: Colóquio Perspectivas da Dança nos Finais do Séc. XX
Colóquio Perspectivas da Dança nos Finais do Séc. XX, brochura da iniciativa, Lisboa: FCG
O Século, 8 de Abril de 1988.
Ribas, Tomás. *A Capital*, 20 de Abril de 1988.

EVENTO [Perspectivas Dança]: Companhia de Dança De Lisboa
Companhia de Dança De Lisboa Sopa do Dia e Danças de Despedida (ante-estreia), programa da iniciativa, Lisboa: FCG
Correio da Manhã, 31 de Março de 1988.
O Diário, 6 de Abril de 1988.
Diário Popular, 7 de Abril de 1988.

EVENTO [Perspectivas Dança]: Ballet Gulbenkian, Olga Roriz e Ricardo Pais, *Presley ao Piano* (estreia)
Ballet Gulbenkian, Olga Roriz e Ricardo Pais, *Presley ao Piano* (estreia)

EVENTO [Perspectivas Dança]: Companhia Nacional de Bailado, aula aberta

EVENTO: Jornal Falado da Actualidade Literária II
Jornal Falado da Actualidade Literária II, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

INICIATIVA [Teatro Holandês]: Mostra de Teatro Holandês
Mostra de Teatro Holandês, brochura da iniciativa, Lisboa: FCG
Midões, Fernando. *Diário Popular*, 1 de Abril de 1988.
Expresso, 26 de Março de 1988.
Mendes, José. *Expresso*, 16 de Junho de 1988.
Sigalho, Lúcia. *Tempo*, 28 de Abril de 1988.

EVENTO [Teatro Holandês]: Vinte Cenas Breves

EVENTO [Teatro Holandês]: Plat du Jour
Porto, Carlos. *Diário de Lisboa*, 29 de Abril de 1988.

EVENTO [Teatro Holandês]: Solo Duo
Sigalho, Lúcia. *Tempo*, 28 de Abril de 1988.
Fraga, Augusto. *O Século*, 28 de Abril de 1988.
Porto, Carlos. *Diário de Lisboa*, 29 de Abril de 1988.

EVENTO [Teatro Holandês]: *Stoeprand (beira do passeio)*

INICIATIVA [DAC]: Mostra de Dança Alemã Contemporânea
Mostra de Dança Alemã Contemporânea, brochura da iniciativa, Lisboa: FCG
Diário Popular, 2 de Maio de 1988.
Diário de Notícias, 3 de Maio de 1988.
Assis, Maria de. *O Dia*, 6 de Maio de 1988.
O Dia, 6 de Maio de 1988.
Melo, António. *O Diário*, 7 de Maio de 1988.

EVENTO [DAC]: Folkwang Tanzstudio

EVENTO [DAC]: Susanne Linke
Ribeiro, António Pinto. *Expresso*, 21 de Maio de 1988.
Gastão, Ana Marques. *Diário Popular*, 11 de Maio de 1988.

EVENTO [DAC]: Susanne Linke, Conferência Demonstração

Diário de Notícias, 14 de Maio de 1988.

EVENTO [DAC]: Tanztheater Christine Brunel

EVENTO [DAC]: Tanzfabrik Berlin

Gastão, Ana Marques. *Diário Popular*, 20 de Maio de 1988.

EVENTO: Dia Internacional dos Museus

EVENTO: Concertos à Hora do Almoço – Quinta Série, brochura da iniciativa, Lisboa: FCG

M.V.C., *Diário de Lisboa*, 27 de Maio de 1988.

Diário de Notícias, 28 de Maio de 1988.

E.J., *O Diário*, 28 de Maio de 1988.

Carvalho, Mário Vieira de. *Diário Popular*, 17 de Junho de 1988.

Capdeville, Constança (entrevista). *O Diário*, 18 de Junho de 1988.

O Primeiro de Janeiro, 21 de Junho de 1988.

EVENTO: Dia Mundial da Criança – Acende a Noite

EVENTO: XI Encontro de Coros Amadores da Área de Lisboa

EVENTO: Os Comediantes, *O Pássaro Verde* de Carlo Gozzi

Listopad, Jorge. *Jornal de Letras*, 2 de Junho de 1988.

INICIATIVA [MODA]: Acontecimento da Moda II

Acontecimento da Moda II, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [MODA]: Mesa Redonda sobre a Problemática Cultural da Moda

EVENTO [MODA]: Apresentação das Criações dos Alunos Finalistas do 2º Curso de Design de Moda no

EVENTO: Festa Europeia da Música

O Primeiro de Janeiro, 21 de Junho de 1988.

EVENTO: CURSO Computadores na Educação Musical

Jornal do Comércio, 17 de Maio de 1988.

Correio da Manhã, 24 de Maio de 1988.

INICIATIVA [DAL 88]: Dança no Anfiteatro ao Ar Livre 1988

Dança no Anfiteatro ao Ar Livre 1988, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Diário Popular, 20 de Julho de 1988.

Jornal de Letras, 12 de Julho de 1988.

Ribas, Tomás. *A Capital*, 27 de Julho de 1988.

Azevedo, Manuela de. *Diário de Notícias*, 25 de Julho de 1988.

Azevedo, Manuela de. *Diário de Notícias*, 24 de Julho de 1988.

Assis, Maria de. *Tempo*, 21 de Julho de 1988.

Diário de Lisboa, 16 de Julho de 1988.

EVENTO [DAL 88]: Companhia Nacional de Bailado do Teatro Nacional de São Carlos

Companhia Nacional de Bailado do Teatro Nacional de São Carlos, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [DAL 88]: Elisa Monte Dance Company

Elisa Monte Dance Company, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Diário Popular, 20 de Julho de 1988.

Jornal de Letras, 12 de Julho de 1988.

Ribas, Tomás. *A Capital*, 27 de Julho de 1988.

Azevedo, Manuela de. *Diário de Notícias*, 25 de Julho de 1988.

Azevedo, Manuela de. *Diário de Notícias*, 24 de Julho de 1988.

Assis, Maria de. *Tempo*, 21 de Julho de 1988.

Diário de Lisboa, 16 de Julho de 1988.

EVENTO [DAL 88]: Sidney Dance Company

Sidney Dance Company, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

INICIATIVA [TMIH]: Curso o Teatro Musical e o Intérprete Hoje

Curso o Teatro Musical e o Intérprete Hoje III, brochura da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [TMIH] *Conversa entre um Contrabaixo e uma Inquietação*

Conversa Entre um Contrabaixo e uma Inquietação, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

O Século, 26 de Julho de 1988.

Diário de Notícias, 31 de Julho de 1988.

INICIATIVA [JA88]: Jazz em Agosto 88

Jazz em Agosto 88, brochura da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [JA88]: Vienna Art Orchestra

EVENTO [JA88]: Sexteto António Pinho Vargas

EVENTO [JA88]: Carlos Martins Colectivo

EVENTO [JA88]: Conferência / demonstração

EVENTO [JA88]: Ornette Coleman e Prime Time Band

EVENTO [JA88]: Cecil Taylor e Roger Woodward

EVENTO: Bandas de Música no Anfiteatro 88, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Banda de Alcobaça, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Banda da Sociedade Filarmónica e Recreativa de Pêro Pinheiro, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Banda de Música da Polícia de Segurança Pública, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Banda de Música da Força Aérea, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

INICIATIVA [EA88]: ENCONTROS ACARTE 1988

Encontros ACARTE 1988, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Expresso, 13 de Agosto de 1988.

Sete, 24 de Agosto de 1988.

Melo, António. *O Diário*, 27 de Agosto de 1988.

A Capital, 7 de Setembro de 1988.

Porto, Carlos. *Diário de Lisboa*, 12 de Setembro de 1988.

Êxito, 22 de Setembro de 1988.

Jean François Duroure, *Coeur de Lion*

A Capital, 8 de Setembro de 1988.

Assis, Maria de. *Tempo*, 15 de Setembro de 1988.

Ribas, Tomás. *A Capital*, 15 de Setembro de 1988.

EVENTO [EA88]: Jorge Silva Melo, *Material-Medeia*

Quevedo, Carlos. *O Independente*, 16 de Setembro de 1988.

Tempo, 15 de Setembro de 1988.

Listopad, Jorge. *Jornal de Letras*, 26 de Setembro de 1988.

EVENTO [EA88]: Giorgio Barberio Corsetti, *De Noite – A Saída Inesperada*

Cintra, Manuel. *Semanário*, 3 de Setembro de 1988.

Jornal de Letras, 6 de Setembro de 1988.

Porto, Carlos. *Diário de Lisboa*, 12 de Setembro de 1988.

EVENTO [EA88]: A COMUNA, *Édipo-Rei*

Sigalho, Lúcia. *Tempo*, 15 de Setembro de 1988.

EVENTO [EA88]: Plan K, *If Pyramids were Square*

EVENTO [EA88]: Harry De Wit, *Close Distance*

Êxito, 22 de Setembro de 1988.

EVENTO [EA88]: Station House Opera, *A Split Second of Paradise*

EVENTO [EA88]: Reinhild Hoffman, *Callas*
Freitas, Maria Helena de. *Diário Popular*, 15 de Setembro de 1988.
Porto, Carlos. *Diário de Lisboa*, 17 de Setembro de 1988.
Tempo, 5 de Outubro de 1988.

EVENTO [EA88]: Josef Nadj, *Canard Pekinois*
Ribas, Tomás. *A Capital*, 21 de Setembro de 1988.
EVENTO [EA88]: Maguy Marin, Coups d'États
Ribas, Tomás. *A Capital*, 15 de Setembro de 1988.

EVENTO Carlos Avilez, Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente
Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente, programa da iniciativa, Lisboa: FCG
Expresso, 5 de Novembro de 1988.
Lemos, José Valentim. *Diário de Notícias*, 8 de Novembro de 1988.
Lívio, Tito. *A Capital*, 10 de Novembro de 1988.
Cintra, Manuel. "Festival de Outono segue e soma." *Semanário*, 5 de Novembro de 1988.
Gomes, Manuel João. *Europeu*, 15 de Novembro de 1988.
J.H.S. *Diário Popular*, 28 de Outubro de 1988.

EVENTO: Conferência por André Rouillé

EVENTO: Exposição Fotográfica – John Demos / Paul den Hollander

EVENTO: Jornal Falado de Actualidade Literária III
Jornal Falado de Actualidade Literária III, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

INICIATIVA [SDC]: *Solos de Dança Contemporânea*
EVENTO [SDC]: *Solos de Dança Contemporânea*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG
Diário de Notícias, 22 de Novembro de 1988.
O Independente, 25 de Novembro de 1988.
M.H.F. *Diário Popular*, 2 de Dezembro de 1988.
Azevedo, Manuela de. *Diário de Notícias*, 6 de Dezembro de 1988.
Macedo, Adriana. *Europeu*, 2 de Dezembro de 1988.
Assis, Maria de. *Tempo*, 7 de Dezembro de 1988.
M.H.F. *Diário Popular*, 12 de Dezembro de 1988.
Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 12 de Dezembro de 1988.

EVENTO [SDC]: Dana Reitz, *Circumstantial Evidence*
Diário de Notícias, 22 de Novembro de 1988.

O Independente, 25 de Novembro de 1988.

M.H.F. *Diário Popular*, 2 de Dezembro de 1988.

Azevedo, Manuela de. *Diário de Notícias*, 6 de Dezembro de 1988.

Macedo, Adriana. *Europeu*, 2 de Dezembro de 1988.

Assis, Maria de. *Tempo*, 7 de Dezembro de 1988.

M.H.F. *Diário Popular*, 12 de Dezembro de 1988.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 12 de Dezembro de 1988.

EVENTO [SDC]: Exposição de Fotografias de obras de OLGA RORIZ por Rodrigo Ferreira

EVENTO [SDC]: Elsa Wolliaston e Steve Lacy Five Colors

Elsa Wolliaston e Steve Lacy, *Five Colors*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Diário de Notícias, 22 de Novembro de 1988.

O Independente, 25 de Novembro de 1988.

M.H.F. *Diário Popular*, 2 de Dezembro de 1988.

Azevedo, Manuela de. *Diário de Notícias*, 6 de Dezembro de 1988.

Macedo, Adriana. *Europeu*, 2 de Dezembro de 1988.

Assis, Maria de. *Tempo*, 7 de Dezembro de 1988.

M.H.F. *Diário Popular*, 12 de Dezembro de 1988.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 12 de Dezembro de 1988.

EVENTO [SDC]: Workshop Elsa Wolliaston e Steve Lacy, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

EVENTO [SDC]: Olga Roriz, 1988, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Diário de Notícias, 22 de Novembro de 1988.

O Independente, 25 de Novembro de 1988.

M.H.F. *Diário Popular*, 2 de Dezembro de 1988.

Azevedo, Manuela de. *Diário de Notícias*, 6 de Dezembro de 1988.

Macedo, Adriana. *Europeu*, 2 de Dezembro de 1988.

Assis, Maria de. *Tempo*, 7 de Dezembro de 1988.

M.H.F. *Diário Popular*, 12 de Dezembro de 1988.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 12 de Dezembro de 1988.

EVENTO: Exposição de Fotografia Bernard Plossu / Keiishi Tahara

EVENTO: Mesa Redonda com Jorge Calado, Jorge Molder, Pedro Miguel Frade, Jean-Claude Lemagny, Joan Fontcuberta

EVENTO: Filmes de animação

1989

INICIATIVA [MDPC]: Mostra de Dança Portuguesa Contemporânea

Mostra de Dança Portuguesa Contemporânea, brochura da iniciativa, Lisboa: FCG

Tempo, 12 de Janeiro de 1989.

A Capital, 26 de Janeiro de 1989.

O Primeiro de Janeiro, 8 de Janeiro de 1989.

Azevedo, Manuela de. *Diário de Notícias*, 26 de Janeiro de 1989.

INICIATIVA [MDPC]: Rui Horta e amigos, *Linha*

RUI HORTA e amigos *Linha*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 7 de Janeiro de 1989.

Ribas, Tomaz. *A Capital*, 16 de Janeiro de 1989.

INICIATIVA [MDPC]: Aparte, *Con(m)certo Sentido*

Aparte, *Con(m)certo Sentido*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

A Capital, 26 de Janeiro de 1989.

Vargas, Maria e Adriana Macedo. *Europeu*, 20 de Janeiro de 1989.

A Capital, data não identificada, arquivo do ACARTE

Vargas, Maria e Adriana Macedo. *Europeu*, 24 de Janeiro de 1989.

INICIATIVA [MDPC]: Dança Grupo, *Voos Domésticos*

Dança Grupo, *Voos Domésticos*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Vargas, Maria e Adriana Macedo. *Europeu*, 24 de Janeiro de 1989.

Constantino, Margarida (entrevista). *A Capital*, 21 de Janeiro de 1989.

EVENTO: Jornal Falado de Actualidade Literária IV

Jornal Falado de Actualidade Literária IV, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

INICIATIVA [CAE]: Ciclo de Arte Experimental – Homenagem a Ernesto de Sousa

Ciclo de Arte Experimental – Homenagem a Ernesto de Sousa, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

O Primeiro de Janeiro, 2 de Fevereiro de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 15 de Fevereiro de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 10 de Fevereiro de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 13 de Fevereiro de 1989.

EVENTO [CAE]: VOCEM Electric Voice Theatre

VOCEM Electric Voice Theatre, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

A Capital, 24 de Janeiro de 1989.

O Primeiro de Janeiro, 2 de Fevereiro de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 15 de Fevereiro de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 10 de Fevereiro de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 13 de Fevereiro de 1989.

Cruz, Ana Bela Martins da. *Diário de Notícias*, 21 de Fevereiro de 1989.

EVENTO [CAE]: Bouche Cosou theatre (Lídia Martinez)

Bouche Cosou theatre (Lídia Martinez), programa da iniciativa, Lisboa: FCG

A Capital, 24 de Janeiro de 1989.

O Primeiro de Janeiro, 2 de Fevereiro de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 15 de Fevereiro de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 10 de Fevereiro de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 13 de Fevereiro de 1989.

Cruz, Ana Bela Martins da. *Diário de Notícias*, 21 de Fevereiro de 1989.

EVENTO [CAE]: Miguel Yeco, *Os Limites de Sua Alma*

Miguel Yeco, *Os Limites de Sua Alma*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

A Capital, 24 de Janeiro de 1989.

O Primeiro de Janeiro, 2 de Fevereiro de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 15 de Fevereiro de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 10 de Fevereiro de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 13 de Fevereiro de 1989.

Cruz, Ana Bela Martins da. *Diário de Notícias*, 21 de Fevereiro de 1989.

EVENTO [CAE]: Rui Órfão, *Mobilis in Mobile*

Rui Órfão, *Mobilis in Mobile*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

A Capital, 24 de Janeiro de 1989.

O Primeiro de Janeiro, 2 de Fevereiro de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 15 de Fevereiro de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 10 de Fevereiro de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 13 de Fevereiro de 1989.

Cruz, Ana Bela Martins da. *Diário de Notícias*, 21 de fevereiro de 1989.

EVENTO [CAE]: Ian Smith, *Cannibal*

Ian Smith, *Cannibal*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

A Capital, 24 de Janeiro de 1989.

O Primeiro de Janeiro, 2 de Fevereiro de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 15 de Fevereiro de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 10 de Fevereiro de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 13 de Fevereiro de 1989.

Cruz, Ana Bela Martins da. *Diário de Notícias*, 21 de Fevereiro de 1989.

EVENTO [CAE]: Manoel Barbosa, *Vruutmd*

Manoel Barbosa, *Vruutmd*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

A Capital, 24 de Janeiro de 1989.

O Primeiro de Janeiro, 2 de Fevereiro de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 15 de Fevereiro de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 10 de Fevereiro de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 13 de Fevereiro de 1989.

Cruz, Ana Bela Martins da. *Diário de Notícias*, 21 de Fevereiro de 1989.

EVENTO [CAE]: Carlos Gordilho, *Minha Montanha Holandesa*

Carlos Gordilho, *Minha Montanha Holandesa*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

A Capital, 24 de Janeiro de 1989.

O Primeiro de Janeiro, 2 de Fevereiro de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 15 de Fevereiro de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 10 de Fevereiro de 1989.

Paes, (Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 13 de Fevereiro de 1989.

Cruz, Ana Bela Martins da. *Diário de Notícias*, 21 de Fevereiro de 1989.

EVENTO [CAE]: Elisabete Mileu, *S*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

A Capital, 24 de Janeiro de 1989.

O Primeiro de Janeiro, 2 de Fevereiro de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 15 de Fevereiro de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 10 de Fevereiro de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 13 de Fevereiro de 1989.

Cruz, Ana Bela Martins da. *Diário de Notícias*, 21 de Fevereiro de 1989.

INICIATIVA [VTM]: *Vertentes do Teatro Musical – pintura teatro música poesia*

Vertentes do Teatro Musical – pintura teatro música poesia, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Diário Popular, 23 de Fevereiro de 1989.

EVENTO [VTM]: Nuno Vieira de Almeida e Pedro Calapez, *Viagem de Inverno*

Nuno Vieira de Almeida e Pedro Calapez, *Viagem de Inverno*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Diário Popular, 23 de Fevereiro de 1989.

EVENTO [VTM]: Manuel Cintra e Constança Capdeville, *Conversa entre um contrabaixo e uma inquietação*

Manuel Cintra e Constança Capdeville *Conversa entre um contrabaixo e uma inquietação*, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Diário Popular, 23 de Fevereiro de 1989.

EVENTO [VTM]: Atelier de Cinema de Animação

EVENTO [VTM]: Vozes do Mundo (2º ciclo), programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Vozes do Mundo (2º ciclo), programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Portugal, José Blanc de. *Diário de Notícias*, 26 de Março de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 17 de Março de 1989.

Gomes, Cristina. *Êxito*, 16 de Março de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 11 de Março de 1989.

EVENTO [VTM]: Dimi Mint Abba & Seidoum Ould Eide (música da Mauritânia)

Dimi Mint Abba & Seidoum Ould Eide (música da Mauritânia), programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Portugal, José Blanc de. *Diário de Notícias*, 26 de Março de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 17 de Março de 1989.

Gomes, Cristina. *Êxito*, 16 de Março de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 11 de Março de 1989.

EVENTO [VTM]: Pu Thaim Música da Tailândia

Pu Thai Música da Tailândia, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Portugal, José Blanc de. *Diário de Notícias*, 26 de Março de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 17 de Março de 1989.

Gomes, Cristina. *Êxito*, 16 de Março de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 11 de Março de 1989.

EVENTO: Cie do Chaudron de la Cartoucherie de Vincennes – ‘Zone’ de Guillaume Apollinaire

Porto, Carlos. *Diário de Lisboa*, 13 de Março de 1989.

Midões, Fernando. *Diário de Notícias*, 13 de Março de 1989.

EVENTO: Atelier de Cinema de Animação

EVENTO: Jean-Paul Wenzel, Doublages

Jean-Paul Wenzel, Doublages, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Diário de Lisboa, 8 de Abril de 1989.

Gomes, Manuel João. *Europeu*, 14 de Abril de 1989.

Quevedo, Carlos. *O Independente*, 14 de Abril de 1989.

INICIATIVA [SC]: O Sagrado e as Culturas

O Sagrado e as Culturas, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Marujo, António. *Diário de Lisboa*, 20 de Abril de 1989.

O Diário, 21 de Abril de 1989.

Azevedo, Marina. *Europeu*, 23 de Abril de 1989.

Marujo, António. *Diário de Lisboa*, data não identificada, arquivo do ACARTE

EVENTO [SC]: Mesas Redondas O Sagrado e as Culturas

EVENTO [SC]: COLECVIVA, Para um Stabat Mater – o Sagrado e a Música

COLECVIVA Para um Stabat Mater – o Sagrado e a Música, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Ferrão, António. *Europeu*, 28 de Abril de 1989.

Marujo, António. *Diário de Lisboa*, 20 de Abril de 1989.

O Diário, 21 de Abril de 1989.

Azevedo, Marina. *Europeu*, 23 de Abril de 1989.

Marujo, António. *Diário de Lisboa*, data não identificada, arquivo do ACARTE

INICIATIVA [MA]: Mostra de Marionetas no ACARTE

Mostra de Marionetas no ACARTE, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Diário de Notícias, 25 de Abril de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 28 de Abril de 1989.

Jornal de Notícias, 3 de Maio de 1989.

Serôdio, Maria Helena. *O Diário*, 20 de Maio de 1989.

EVENTO [MA] Grupo Contadores de Histórias Maturando

Grupo Contadores de Histórias Maturando, programa da iniciativa, Lisboa: FCG

Diário de Notícias, 25 de Abril de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 28 de Abril de 1989.

Jornal de Notícias, 3 de Maio de 1989.

Serôdio, Maria Helena. *O Diário*, 20 de Maio de 1989.

EVENTO [MA] Grupo Contadores de Histórias Maturando

Grupo Contadores de Histórias Maturando, Workshop

Diário de Notícias, 25 de Abril de 1989.

Paes, Rui Eduardo. *Diário de Lisboa*, 28 de Abril de 1989.

Jornal de Notícias, 3 de Maio de 1989.

Serôdio, Maria Helena. *O Diário*, 20 de Maio de 1989.

1990-1992

EVENTO Prémio Madalena Perdigão/ACARTE, João Fiadeiro, *Retrato da Memória Como Peso Morto*

O Jornal Ilustrado, 24-01-92