

# 2021

## Outros Futuros: práticas artísticas e sociais, depois de 2020

Ángel Calvo Ulloa  
& Marta Mestre  
Carlos Mesquita  
José Caldeira

Manuel Miranda Fernandes  
Patrícia Portela  
Paulo Mendes  
Tatiana Salem Levy

Tiago Bartolomeu Costa  
Vânia Rodrigues

### Adicione aos Favoritos

#### **aoficina.pt**

facebook.com/aoficinaguimaraes  
instagram.com/aoficinaguimaraes  
vimeo.com/aoficinaguimaraes

#### **ccvf.pt**

facebook.com/ccvf.guimaraes  
instagram.com/ccvfguimaraes

#### **ciajg.pt**

facebook.com/ciajg.guimaraes  
instagram.com/ciajgguimaraes

#### **casadamemoria.pt**

facebook.com/cdmg.guimaraes  
instagram.com/cdmg.guimaraes

**Outros Futuros:  
práticas artísticas  
e sociais,  
depois de 2020**

Coordenação  
*Coordination*  
**Marta Ferreira**  
Design  
*Design*  
**Susana Sousa**  
Ilustração  
*Illustration*  
**Eduarda Fontes**  
Tradução  
*Translation*  
**Martin John Dale**  
Impressão  
*Printing*  
**Empresa do Diário do Minho, Lda.**  
Tiragem  
*Print run*  
**2000 exemplares**

**4** **Modos de ficcionar mundos:  
o “Colosso” dentro do CIAJG**  
Ways to fictionalise worlds: the  
“Colossus” in the CIAJG  
**Ángel Calvo Ulloa & Marta Mestre**

**64** **Do fim do mundo às origens**  
From the end of the world and  
our origins  
**Tatiana Salem Levy**

**14** **O Lugar do Cinema**  
The Place of Cinema  
**Carlos Mesquita**

**72** **O que dissemos ter inventado,  
já existia**  
What we said we invented,  
already existed  
**Tiago Bartolomeu Costa**

**22** **Paisagens Humanas**  
Human Landscapes  
**José Caldeira**

**80** **History Repeating**  
History Repeating  
**Vânia Rodrigues**

**38** **Árvores-Memória**  
**Um projeto de investigação  
para o repositório da Casa da  
Memória de Guimarães**  
Memory-Trees  
A research project for the repository  
of the Casa da Memória of  
Guimarães  
**Manuel Miranda Fernandes**

**88** **Informações Úteis**  
Useful Informations

**48** **Espelho, espelho meu, há  
mais alguém?**  
**Anotações para o ano I depois  
de um futuro próximo**  
Mirror, mirror, on the wall, is  
there anyone?  
Notes for Year I, after a near future  
**Patrícia Portela**

**92** **Programação**  
Highlights

**58** **Conexoceno**  
Connectocene  
**Paulo Mendes**

Conversa

# Modos de ficcionar mundos: o “Colosso” dentro do CIAJG

—  
**Marta Mestre**  
Curadoria Geral CIAJG

—  
**Ángel Calvo Ulloa**  
Curador convidado



Monte dos Picos, Pedralva,  
[1876-1880]. Por Francisco Martins  
Sarmiento. Negativo em colódio  
sobre placa de vidro. Sociedade  
Martins Sarmiento.

**A conversa que se segue é a primeira pedra do novo programa artístico do CIAJG intitulado “Nas margens da ficção”, que inaugura em março de 2021. Realizada ao longo de vários encontros entre Marta Mestre, curadora-geral do CIAJG, e Ángel Calvo Ulloa, curador convidado, o diálogo joga luz sobre processos de trabalho e “obsessões” curatoriais em torno do tema do “Colosso de Pedralva”, ao mesmo tempo que questiona o papel do CIAJG, entre passado, presente e futuro.**

Para aqueles que desconhecem, o Colosso é uma escultura granítica, agigantada, de difícil catalogação quanto à sua origem e datação, e que atualmente está localizada numa das entradas de Guimarães. Ángel Calvo Ulloa fala da sua pesquisa para a exposição ao redor do tema do Colosso que ocupará todo o piso -1 do CIAJG, e que se intitulará “Complexo Colosso”. Marta Mestre e Ángel Calvo Ulloa debatem a ficção da história e da identidade. A ideia de que o real precisa de ser ficcionado para ser pensado, tendo como pano de fundo o território do norte de Portugal e da Galiza, o território crítico de uma mitologia coletiva... em escuta a partir do CIAJG.

#### **Marta Mestre**

“Nas margens da ficção”, o novo programa artístico do CIAJG, funciona como uma lente de observação do mundo, e desdobra-se em exposições, debates, encontros, mediações. Diz respeito à força anímica da fabulação, e à urgência do seu resgate num mundo em acelerada mudança e excesso de real. Pessoalmente, interessa-me a natureza especulativa da arte e do museu, a sua capacidade crítica e interventiva. Como vê o papel dos museus no presente?

#### **Ángel Calvo Ulloa**

Considero que o museu tem que ser um catalisador. Não faz sentido uma instituição alheia ao contexto em que se insere e às transformações que vêm acontecendo no mundo nos últimos anos. Formei-me em história da arte no início deste século e acabei por me centrar no campo da curadoria. A princípio tive a sensação de que estava chegando tarde para alguma coisa, mas aos poucos fui descobrindo que realmente cheguei a tempo de participar de uma reconfiguração total da sociedade e não só da cena artística. Esta semana li um texto da artista Coco Fusco intitulado “Precisamos de novas instituições, não de uma nova arte”. No final da sua reflexão a artista destaca: “Os profissionais das artes que têm protestado nas ruas e divulgado declarações nas redes sociais clamam por mudanças institucionais, não por novos movimentos estéticos”. Tudo isso é imparável, e o museu tem que participar dessa mudança.

#### **Marta Mestre**

Os mitos ligados a um determinado território são ferramentas poderosas para compreender a identidade. Contudo, os mitos não são traduções metaforizadas da realidade. O mito não se define pelo objeto da sua mensagem mas pela maneira como essa mensagem é proferida, ou seja as formas da sua narração. O que poderias dizer a este respeito sobre o Colosso de Pedralva?

#### **Ángel Calvo Ulloa**

Gostaria de começar citando Álvaro Cunqueiro, uma das figuras mais interessantes da cultura galega no século XX. É uma das vozes mais autorizadas quando falamos da construção do mito e, tendo em conta que o norte de Portugal e a Galiza compartilham séculos de história em comum, é muito simples estender as suas palavras à região geográfica em que se situa o achado do Colosso. Cunqueiro fala que a Galiza é um país de tradição oral, um país “ahistórico” em que as comunidades não têm memória da época em que as coisas aconteceram. A tradição oral corresponde, portanto, a todas as épocas possíveis. O passado é, de alguma forma, também tempo presente. Esta é uma questão que ganha muito destaque no caso do Colosso de Pedralva, uma vez que as informações que, por volta de 1876, chegam a Martins Sarmiento sobre a existência de uma escultura colossal no Monte dos Picos, vêm desde o início repletas de dados contraditórios quanto à sua origem. De qualquer forma, e para além da arqueologia, o caso

do Colosso de Pedralva tem muitas outras camadas que podem ser abordadas. Há uma série de “culpas” a que o Colosso está condenado, e talvez por isso a sua importância se tenha diluído, relegando-a ao lugar que ocupa tanto geograficamente como no imaginário coletivo. Poderíamos dizer que essa culpa fez “desaparecer” o Colosso. Talvez as suas proporções agigantadas e o seu carácter de guardião da virilidade não tenham ajudado a passar despercebido.

#### **Marta Mestre**

O Colosso é atravessado por diferentes temporalidades: o tempo geológico do granito, o tempo histórico da sua criação, a sucessão de olhares e formulações culturais que o impregnam. Crês que se trata de uma escultura anacrônica para os tempos de hoje, para o nosso presente acelerado, líquido, digital?

#### **Ángel Calvo Ulloa**

Diz o antropólogo B. Malinowski uma coisa que entronca com as palavras do Álvaro Cunqueiro que há pouco referi. Fala que o mito não é um produto morto de idades pretéritas, que sobrevive apenas como narrativa ociosa. É uma força viva, que produz constantemente novos fenómenos e constantemente sustentando a magia com novos testemunhos. Esta se move na glória da sua tradição vetusta, mas também cria a sua atmosfera de mitos sempre nascentes. Entendo o Colosso como uma escultura que, pela sua complexidade, é a menos anacrônica de todas. Ele percorre o século XX em

constante re-significação, sendo objeto de estudos arqueológicos e, de alguma forma, passando para o imaginário coletivo como um estranho fenómeno não datável, mas que por motivos óbvios continuou a provocar grande expectativa. Na Galiza, para além dos estudos historiográficos de Florentino López Cuevillas ou de Xesús Taboada Chivite, o Colosso aparecerá nos textos literários de Vicente Risco, nas notas jornalísticas de Luis Seoane no exílio em Argentina, e será motivo permanente de exaltação e orgulho constando na capa de um dos “Cuadernos de Arte Gallego”, publicados em 1965, ou em fotos de página inteira na “Historia de Galiza” ou na “Gran Enciclopedia Gallega”. Mais recentemente, repara como tiras cómicas que Salgado Almeida publicou no jornal “O Povo de Guimarães”, entre 1996 – data da deslocalização da escultura –, e 2010, abordam muitas das questões que a rodeiam, e espero que possamos apresentá-las no CIAJG junto a outros materiais. O Colosso de Salgado Almeida é uma voz absolutamente atual, crítica, que comenta semanalmente as notícias políticas e se levanta contra a especulação urbanística, contra os crimes ambientais e contra todo o tipo de injustiças contra a classe trabalhadora, para além de comemorar as vitórias da equipa de futebol local. Não se pode pedir mais de uma escultura!

### **Marta Mestre**

Que artistas chamaste para te acompanharem ao longo desta pesquisa?

### **Ángel Calvo Ulloa**

Como tu bem sabes, a minha pesquisa anda em paralelo com a dos artistas Jorge Varela e Misha Bies Golas, que se constituíram como um coletivo denominado N.E.G. (Nova Escultura Galega). Têm vindo a trabalhar num grande dispositivo, tipo atlas, que parte do Colosso, mas aponta em múltiplas direções. O ponto de partida do projeto que vamos apresentar no CIAJG é, portanto, a multiplicidade de identidades, o facto de poder ser tudo e nada. Abordar o Colosso a partir do campo das artes visuais, junto com artistas como os N.E.G., mas também de outros que virão a integrar esta exposição, permite pensar todas as camadas que foram moldando o que esta escultura representa hoje de forma simbólica.

### **Marta Mestre**

A exposição poderia ocupar qualquer uma das salas do CIAJG, mas vamos situá-la no piso -1. É aqui, nas “fundações” do Centro, que o Colosso pode vir a ter maiores ressonâncias. Fazer tremer o mundo, fazer tremer as nossas certezas. Mas o Colosso recorda-nos um outro mito, da figura do Atlas ou Atlante, um dos titãs condenado por Zeus a sustentar os céus para sempre. De facto, a modernidade condenou a monstrosidade e a desmesura, relegou os monstros para o inconsciente

coletivo. Entre mito local e universal, o que nos pode dizer o Colosso a este respeito?

### **Ángel Calvo Ulloa**

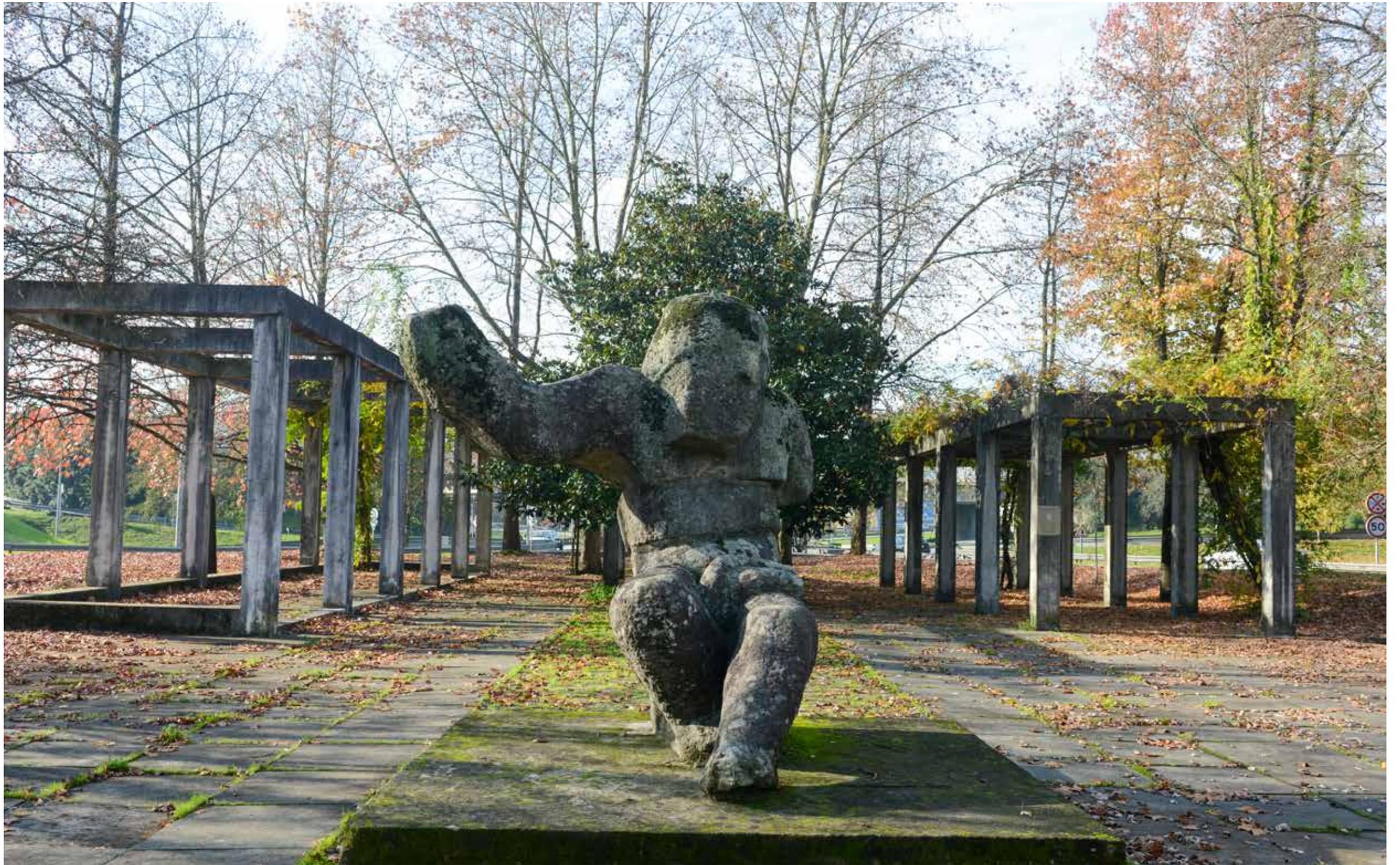
O Colosso ocupa uma posição privilegiada porque a sua situação atual é talvez a menos oportuna das possíveis. Se fizermos um percurso cronológico desde a sua descoberta, temos um primeiro momento em que foi objeto de esforços físicos e económicos que permitiram situá-lo num pequeno terreno adquirido por Martins Sarmento para o estudar; posteriormente a transferência para o claustro da Sociedade Martins Sarmento, onde concentrou a atenção de todos os visitantes; e finalmente a sua localização no espaço público que ocupa atualmente, a sua crónica é um claro exemplo da necessidade de redefinição.

Acho que colocar o Colosso nas mãos de outras disciplinas pode ajudar a libertá-lo do atoleiro em que está. Colocá-lo agora nas fundações do CIAJG pode dar conta da sua importância a um nível simbólico, sublinhando o quão sedutor o “underground” continua a ser. O rock’n’roll existiria sem porões? E os dissidentes políticos ou as conquistas em matéria de liberdades sexuais? Quando penso no Colosso na alameda em que hoje está situado, desprovido de informação que o categorize, rodeado de automóveis num enclave periférico da cidade, com um hospital à esquerda e um shopping à direita. A sua imagem como figura central

dessa alameda fantasma, que continua a escandalizar pela sua falta de pudor, periférica e livre dos exigentes olhares dos visitantes dos museus, faz-me pensar na imagem do Ocaña (performer, artista, anarquista e ativista espanhol LGBTQI+, ícone da resistência do fim da ditadura de Franco e da transição política espanhola) descendo pela Rambla de Barcelona, levantando a saia para mostrar os genitais ou escondendo-os entre as pernas, protagonizando uma rebelião desde sua condição de sujeito “falido”, para usar as palavras do filósofo Paul B. Preciado.



Monte dos Picos, Pedralva. [1876-1880]. Por Francisco Martins Sarmento. Negativo em colódio sobre placa de vidro. Sociedade Martins Sarmento.



©Paulo Pacheco

## ENGLISH

# Ways to fictionalise worlds: the “Colossus” in the CIAJG

— **Marta Mestre**  
Chief-Curator CIAJG

— **Ángel Calvo Ulloa**  
Guest Curator

**The following conversation is the cornerstone of the CIAJG's new artistic programme, entitled “On the margins of fiction”, which opens in March 2021. The conversation took place over several encounters between Marta Mestre, CIAJG's chief curator, and Ángel Calvo Ulloa, the guest curator. It sheds light on the working processes and curatorial “obsessions” associated to the theme of the “Colossus of Pedralva”, while questioning the role of the CIAJG - between the past, present and future. For those who are unaware, the Colossus is a huge granite sculpture, that is very difficult to catalogue in terms of its origin and date, which is currently located in one of the entrances to the city of Guimarães. Ángel Calvo Ulloa talks about his research for the exhibition, the “Colossus Complex”, dedicated to the subject of the Colossus, that will occupy the CIAJG's entire basement floor. Marta Mestre and Ángel Calvo Ulloa discuss the fiction of history and identity. The idea that reality needs to be fictionalised in order to be thought, against the backdrop of the territory of Northern Portugal and Galicia, a critical territory of a collective mythology ... that the CIAJG listens to.**

**MARTA MESTRE** | “On the margins of fiction”, the CIAJG's new artistic programme, serves as a lens to observe the world, encompassing exhibitions, debates, meetings, mediated events. It addresses the animistic power of storytelling, and the urgent need to rescue it in a world caught up in accelerated change and excess of reality. I'm personally interested in the speculative nature of art and the museum, their critical and interventional capacity. How do you view the current role of museums?

**ÁNGEL CALVO ULLOA** | I believe that the museum must serve as a catalyst. It does not make sense for an institution to try to exist outside the context in which it operates, oblivious to the transformations that have been occurring in the world over recent years. I completed my education in Art History at the beginning of this century and ended up focusing my attention on the field of curatorship. At first I had the sensation that I was a latecomer, but little by little I discovered that I had actually arrived just in time to take part in a major reconfiguration of society, that extends well beyond the artistic scene. This week I read a text by the artist Coco Fusco entitled “We need new institutions, not new art”. At the end of her essay, she notes: “Art professionals who have protested on the streets and released statements on social networks are calling for institutional changes, rather than new aesthetic movements”. All of this is unstoppable, and the museum must take part in this change.

**MARTA MESTRE** | Myths linked to a specific territory are powerful tools for understanding its identity. However, myths are not metaphorised translations of reality. A myth is not defined by the subject of its message, but rather by the way that the message is delivered, i.e. the way that it is told. What could you say about the Colossus of Pedralva in this regard?

**ÁNGEL CALVO ULLOA** | I would like to begin by quoting Álvaro Cunqueiro, one of the most interesting figures of Galician culture in the 20th century. He is one of the most authoritative voices when we talk about construction of myths. In view of the fact that the north of Portugal and Galicia share centuries

of history in common, it is very simple to extend his words to the geographic region where the Colossus is located. Cunqueiro explains that Galicia is a country of strong oral traditions, an “ahistorical” country in which communities have no memory of the precise time when things happened. As a result, the oral tradition corresponds to all possible ages. Past time is, in a certain manner, also present time. This issue gains considerable prominence in the case of the Colossus of Pedralva, since the information that Martins Sarmento unearthed around 1876 about the existence of a colossal sculpture in the Monte dos Picos, from the outset involves contradictory details concerning its origins. Anyway, and in addition to archaeology, the case of the Colossus of Pedralva involves many other layers that may be addressed. There are a various types of “guilt” that have been associated to the Colossus, and perhaps that's why its importance has been diluted, relegating it to the place that it currently occupies, both geographically and in the collective imagination. We could say that this attribution of guilt actually made the Colossus “disappear”. But perhaps its gigantic proportions and its character as a guardian of virility prevented it from going completely unnoticed.

**MARTA MESTRE** | The Colossus spans various different timeframes: the geological time of the granite, the historical time of its creation, the succession of gazes and cultural formulations to which it has been subjected. Do you believe that it is an anachronistic sculpture for today's world, in our fast-paced, liquid, digital present?

**ÁNGEL CALVO ULLOA** | The anthropologist B. Malinowski says something that ties in with the words of Álvaro Cunqueiro, who I mentioned earlier. He says that myth is not a dead product from past ages, which solely survives as a leisure-based narrative. Instead it is a living force, that constantly produces new phenomena and constantly sustains its magic through new testimonies. It moves in the glory of its ancient tradition, but also creates its atmosphere based on constantly emerging myths. I view the

Colossus as a sculpture that, due to its complexity, is the least anachronistic of all. Throughout the twentieth century it acquired constant resignifications, and was the object of various archaeological studies. To a certain extent it passed into the collective imagination as a strange, undated phenomenon, but for obvious reasons it continued to arouse major expectations. In Galicia, in addition to historiographical studies by Florentino López Cuevillas or Xesús Taboada Chivite, the Colossus was mentioned in Vicente Risco's literary texts, and in Luis Seoane's journalistic notes, while in exile in Argentina. It is also a permanent reason for exaltation and pride due to the fact that it featured on the front cover of one of the issues of the “Cuadernos de Arte Gallego”, published in 1965, or in full-page photos in the “Historia de Galiza” or in the “Gran Enciclopedia Gallega”. More recently, it is important to note how the comic strips by Salgado Almeida, published in the newspaper “O Povo de Guimarães”, between 1996 - the date when the sculpture was relocated -, and 2010, addressed many of the issues associated to the sculpture. I hope that we can present them in the CIAJG, along with other materials. The Colossus, by Salgado Almeida is an absolutely up-to-date, critical voice, with weekly comments on political news and criticism of urban speculation, environmental crimes and all kinds of injustices against the working class, as well as celebrating the victories of the local football team. One couldn't ask for more from a sculpture!

**MARTA MESTRE** | Which artists did you ask to work with you throughout this research process?

**ÁNGEL CALVO ULLOA** | As you know, my research goes hand in hand with that pursued by the artists Jorge Varela and Misha Bies Golas, who established the collective called N.E.G. (New Galician Sculpture). They have been working on a large apparatus, a bit like an atlas, that begins with the Colossus, but points in multiple directions. The starting point of the project that we are going to present at CIAJG is, therefore, this multiplicity of identities, the fact that the Colossus can be everything and nothing. Approaching it from the field of visual arts, together with artists such

as N.E.G., but also other artists who will be part of this exhibition, allows us to think about all the layers that have shaped what this sculpture symbolically represents today.

**MARTA MESTRE** | The exhibition could occupy any of the rooms of the CIAJG, but we decided that it should occupy the basement floor. It is here, in the “foundations” of the Centre, that the Colossus may acquire greater resonances - and cause the world to shake, and our certainties to shake. The Colossus reminds us of another myth, the figure of Atlas or Atlante, one of the titans that was condemned by Zeus to hold up the heavens forever. In fact, modernity has condemned monstrosity and immeasurability, relegating monsters to the collective unconscious. Between local and universal myth, what can the Colossus reveal to us about this?

**ÁNGEL CALVO ULLOA** | The Colossus occupies a privileged position, because its current situation is perhaps the least opportune of all possible scenarios. If we consider its chronological journey since its initial discovery, we have the initial period in which it was the object of physical and economic efforts that enabled it to be located on a small piece of land acquired by Martins Sarmento to study it. It was subsequently transferred to the cloister of the Sociedade Martins Sarmento, where it captured the interest of all the visitors. Finally it was moved to the public space where it can now be found. This journey is a clear example of the need for redefinition. I think that placing Colossus in the hands of other disciplines can help free it from its current quandary. Placing it in the CIAJG's foundations will help us realise its importance on a symbolic level, underlining how seductive the “underground” space continues to be. Would rock'n'roll even exist without basements? What about political dissidents or achievements in terms of sexual freedom? I think about the Colossus in the avenue where it is currently located, devoid of any information that classifies it, surrounded by cars in a peripheral corner of the city, with a hospital on one side and a shopping centre on the other. It is a central figure in this ghostly avenue, that continues to shock us due to its lack of modesty, in a peripheral

location, far from the demanding eyes of museum visitors. This reminds me of Ocaña (the performer, artist, anarchist and Spanish LGBTQI+ activist, an icon of the resistance movement at the end of the Franco dictatorship and the political transition in Spain) who walked down the Rambla in Barcelona, and raised his skirt to reveal his genitals or hid them between his legs, leading a rebellion from his status as a “bankrupt” subject, to use the words of the philosopher, Paul B. Preciado.

# O Lugar do Cinema



—  
**Carlos Mesquita**  
Cineclube de Guimarães

—  
O autor escreve de acordo  
com a antiga ortografia.

Tempos Modernos\_Charpie Chaplin



Amarcord\_Federico Fellini

**N**a sua história de 125 anos, o Cinema tem sido confrontado com diferentes desafios: as dificuldades técnicas iniciais, inerentes a uma revolucionária forma de exibir imagens, a afirmação junto do público, até ao reconhecimento enquanto expressão artística, a Arte Sétima.

Na sociedade contemporânea, outras expressões artísticas são igualmente postas à prova, perante a permanente e vertiginosa transformação da vida quotidiana. O ritmo é tal, que talvez possamos dizer que o processo real, o material, se distancia como nunca do processo cognitivo, da consciência que temos dele. É grande a dificuldade que esse processo provoca, e nos força a sucessivas e ininterruptas adaptações. É também neste contexto de adaptação constante que o Cinema se move, e onde vai procurando responder aos desafios que lhe vão sendo colocados.

A fruição de filmes, que começou nas salas, chegou à televisão, ao vídeo-clube, foi gerando, a par da comodidade, a sensação de liberdade de escolha, que se foi progressivamente acentuando.

Com a expansão massiva da Internet, foram-se criando as condições materiais para se chegar àquilo a que hoje se chama “home-cinema”, e que, pessoalmente, prefiro chamar “home-tv-movies”. Conceito que, mais à frente, procurarei justificar.

Pelo caminho, foram pulverizados os velhos clubes de vídeo, debilitou-se o mercado do dvd e blu-ray, não tendo sequer este último atingido a popularidade do dvd, e nem mesmo da célebre cassete vhs.

É fácil perceber que por detrás deste processo está uma poderosa indústria de entretenimento, à qual, aliás, o cinema sempre esteve associado desde os seus

primórdios. A subtileza, agora, é, entre outras, a sensação de liberdade de escolha, onde cada um se pensa programador, e a comodidade de não ter de sair de casa para ver filmes, permitindo o visionamento de diferentes filmes, em simultâneo, na mesma casa. Em suma, a cada um o seu filme e a sua televisão. A farta ementa é-nos disponibilizada na “mesa” da box dos canais subscritos, que degostamos confortavelmente sentados nos nossos também individualizados sofás. Há algo de irónico nesta descrição? Sem dúvida. Ganhou-se em comodidade e tempo? É real. Mas, o que se perdeu? De tudo o que ficou para trás nada era importante? Tudo era, afinal, acessório, incómodo? A exibição de filmes em ambiente doméstico tornou-se massivamente planetária. O que fica do visionamento torrencial e indiscriminado(?) de filmes? Desta situação resultou uma surpreendente expansão do culto da cinefilia, também ela massiva? Altamente duvidoso. Verdaderamente o que remanesce das centenas de objectos cinematográficos vistos / consumidos ao longo de um ano de cine-tv?

A actividade algo frenética e compulsiva desta relação com o mundo do cinema é conciliável com um “ver claramente visto”, contemplativo e sedimentador? Quem mais viu, viu melhor? O lugar da memória cinéfila, imperativamente criterioso, acomoda esta desmesurada quantidade de imagens em turbilhão? Tudo se assemelha a um universo caótico, onde filmes, contraditórias opções de programação e espectadores desnorteados se misturam.

Nas despreziosas palavras que se seguem será esboçada uma das possibilidades de construção de cinefilia, que, inevitavelmente, é

determinada pela importância que se atribui ao cinema na vida cultural de cada um. Sim, porque a cinefilia é sempre pessoal, e, desejavelmente, transmissível. Onde, para além da “dedicação à causa”, os gostos e as referências estéticas estão obrigatoriamente presentes. O culto do cinema na sala escura é indissociável de uma relação mais íntima com a obra cinematográfica, pois o grande ecrã é, por excelência, o seu habitat natural. O cineasta faz os seus filmes para serem vistos em sala, independentemente da sua exibição posterior na televisão. É essa a sua ambição: ver inúmeras pessoas por todo o mundo a contemplar a sua obra. Foi isso mesmo que o grande Martin Scorsese pretendeu, e não conseguiu, com o seu belo filme, *O Irlandês*. O qual, em Portugal e em muitos outros países nunca foi exibido em sala, ficando apenas disponível em plataforma “streaming”, que o tinha produzido. É inquestionável que a qualidade técnica dos ecrãs de tv é cada vez melhor, mas nunca capaz de alcançar a dimensão de um ecrã de sala, onde também a imagem digital projectada é actualmente muito boa, permitindo à obra atingir um esplendor de escala que preenche e inunda o olhar do espectador. A sala escura não tem outros motivos de distração, foi pensada para unidireccionar o nosso olhar. Pelo contrário, o ambiente doméstico está ocupado com os mais diversos objectos normais a uma casa, os quais contribuem para a desatenção,

ainda que momentânea, do espectador de televisão. Seria possível Charlot/Charlie Chaplin ter-se tornado no mais eterno mito do cinema, no meio de conversas domésticas condimentadas com bolachas e bebidas a acompanhar, como muito bem observa o ensaísta José-Augusto França, no seu livro *The self-made-myth*, precisamente a propósito de Chaplin? Pode-se concluir que os filmes na televisão são o maior inimigo do cinema? Não vou tão longe. Mas, seguramente, e no imediato, retira público às salas. Admito que os filmes na TV podem ser, nalguns casos, o início de uma cinefilia, um ponto de partida, mas nunca um ponto de chegada. O conceito que atrás defendi, estabelecendo a diferença entre home-cinema e home-tv-movies, está, de certo modo, esplanado no que fui escrevendo. No entanto, em casa vemos filmes, sem dúvida, mas não vemos cinema. Porque, esse, não é lá que vive. O ecrã da TV não tem, nem pode ter, a magia e o mistério do grande ecrã. A televisão aprisiona a imagem, o grande ecrã da sala escura liberta-a. É como admirar um animal selvagem no jardim zoológico ou em plena liberdade na selva. A arte é a fuga ao banal, é nela que nos desprendemos do comezinho, é a estética que se eleva e com ela nos (e)leva, nos emociona, nos civiliza, nos humaniza. A tv, pelo menos a portuguesa, aposta, sobretudo, no entretenimento que apela à passividade do espectador, à preguiça mental. E, ao fazê-lo, afasta-se de uma programação

de filmes cuidada, que tem como objectivo imediato o lucro através da obtenção de grandes audiências. Por vezes, parece mesmo desconfiar da inteligência do seu espectador, não assumindo a responsabilidade cultural que lhe é inerente, na qualidade de órgão de comunicação. Os canais com dedicação exclusiva ao cinema têm uma programação desequilibrada, num cocktail onde se misturam bons filmes com outros sem qualquer qualificação. Neste panorama pouco animador para os verdadeiros amantes da sétima arte, só um pequeno número de salas comerciais, cinematecas e cineclubes vão conseguindo ser lugares de resistência de cinefilia calma, onde o cinema não tem pressa, nem data, nem geografia, mas apenas elevação artística. Onde a arte não é vista como um aborrecimento. E, afinal, também é entretenimento. Inteligente.

[...]

**O culto do cinema na sala escura é indissociável de uma relação mais íntima com a obra cinematográfica, pois o grande ecrã é, por excelência, o seu habitat natural.**

[...]

## ENGLISH

# The Place of Cinema

Carlos Mesquita

Cineclub de Guimarães

Over its 125-year history, Cinema has had to face various different challenges: initial technical difficulties, that were inherent to a revolutionary way of displaying images, progressive affirmation with the general public, and finally its recognition as a form of artistic expression, the Seventh Art. In the contemporary world, other forms of artistic expression have also been put to the test, by virtue of the permanent and vertiginous transformation of daily life. Changes occur so rapidly that perhaps we can say that the real process of cinema, the material process, is as distant as ever from our cognitive process, from our awareness of it. This process causes us considerable difficulties and forces us to undertake successive and uninterrupted adaptations. Cinema also moves in this context of constant adaptation as it seeks to respond to the challenges placed upon it. Enjoyment of films, which began in cinemas, and then reached television and video clubs, generated, gave us not only a sense of convenience, but a feeling of freedom of choice, which was progressively reinforced over time. With the massive expansion of the Internet, the material prerequisites were created to achieve what is now called “home-cinema”, and which, personally, I prefer to call “home-tv-movies”. I will try to explain this concept below. Over time, the video clubs were pulverised, the DVD and Blu-Ray market weakened, without the latter ever reaching the popularity of the DVD or even the famous VHS cassette. It is easy to see that a powerful entertainment industry lies behind this process, and that cinema has always been associated with it, from its earliest days. The subtle dimension nowadays, among other aspects, is the sensation that one doesn't have to leave home

to watch films, and that we can watch different films at the same time, at home. In short, each person has his own film and television set. We have access to an abundant menu provided via the “table” of the box of the subscription channels, which we can comfortably enjoy, while sitting in our individual armchairs. Is there anything ironic about this description? Undoubtedly. Have we gained convenience and time? Yes. But, what have we lost? Wasn't there anything worthwhile in all that was left behind? Was everything, ultimately, an ancillary and annoying aspect? Watching films at home has become a massive worldwide phenomenon. What is the result of this torrential and indiscriminate (?) viewing of films? Has this situation resulted in a surprising and equally massive expansion of cinephilia? That is highly doubtful. What remains of the hundreds of cinematographic objects that are seen / consumed during one year of cine-tv? Is the somewhat frantic and compulsive activity of this relationship with the world of cinema reconcilable with a contemplative and seductive “seeing things clearly”? Has the person who has seen more things, seen better? Can the place of cinephiliac memory, which must be very careful and thorough, accommodate this boundless tumult of images? Everything resembles a chaotic universe, that mixes together films, contradictory programming options and bewildered spectators. The following unpretentious words will attempt to trace one of the possibilities for building up a spirit of cinephilia, which, inevitably, is determined by the importance that is attributed to cinema in each person's cultural life. Yes, because cinephilia is always highly personal, and, hopefully, may be transmissible. In addition to “dedication to the cause”, individual tastes and aesthetic references must be present. The love of watching films in a dark room is inseparable from a more intimate relationship with a cinematographic work, since the big screen is, par excellence, its natural habitat. The filmmaker makes his films to be seen in a cinema, regardless of their subsequent exhibition on television. That is the filmmaker's ambition: to have countless people all over the world contemplating his

work. That's what the great Martin Scorsese intended, and failed, with his beautiful film, *The Irishman*. Which, in Portugal and in many other countries, was never shown in cinemas, and was only made available on the streaming platform that had produced it. It is unquestionable that the technical quality of TV screens is constantly improving, but they can never reach the size of a cinema screen, where the projected digital image is also very good today, and enables the work to achieve a splendid scale that fills and floods the viewer's gaze. The dark room offers no other reasons for distraction, it has been designed for a unidirectional gaze. On the contrary, the home environment is occupied with the most diverse objects, that are normal to any home, but which cause distraction, even if only momentary, in the television viewer. Would it have been possible for Charlie Chaplin to have become

the most eternal myth of cinema, in the midst of domestic conversations, complemented by biscuits and drinks, as the essayist José-Augusto França astutely observes in his book *The self-made-myth*, about Chaplin? Should we conclude that films screened on a television set are cinema's biggest enemy? I wouldn't go so far. But surely, and immediately, it removes spectators from cinemas. I admit that films watched on TV can, in some cases, nurture the early stages of cinephilia, a starting point, but this can never be an ending point. The concept that I defended earlier, establishing the difference between home-cinema and home-tv-movies, is, in a way, explained in what I have written above. At home we undoubtedly watch films, but we don't see cinema. Because this isn't its habitat. The TV screen does not have, and can never have, the magic and mystery of the

big screen. Television captures the image, but the big screen, in the dark room, liberates it. It's like admiring a wild animal in the zoo, or in complete freedom in the jungle. Art enables us to escape from the banal, it is through art that we let go of the little things, it is the aesthetic that takes us and elevates us, thrills us, civilises us, humanises us. Television, at least Portuguese television, is primarily committed to entertainment, appealing to the passivity of the viewer, to mental laziness. In doing so, it moves away from a careful programming of films, whose immediate objective is to make a profit by reaching large audiences. Sometimes, it seems to be suspicious of the intelligence of its viewers, and doesn't assume its inherent cultural responsibility, in its capacity as a communication organ. The channels that are exclusively dedicated to cinema have an unbalanced

programme, offering a cocktail, in which good films are mixed with others, without any discernment. In this unpleasant panorama for true lovers of the seventh art, only a small number of commercial cinemas, cinematheques and film clubs are managing to be places of resistance for calm cinephilia, where cinema isn't rushed, has neither a date, nor geography, but simply artistic elevation. Where art is not seen as a form of boredom. And, after all, it's also a form of entertainment. Intelligent.



Morangos  
Silvestres  
Ingmar Bergman

# Paisagens Humanas

— **José Caldeira**

Fotógrafo de Cena e Artes Performativas

Ato I

## As Pessoas

Espaço temporal de 2020 – sem dúvida difícil para todos. Frustrado pelo confinamento, pela distância da família e amigos,

pela ausência de pessoas nas plateias de teatros e nas ruas, deixei-me submergir nos meus arquivos fotográficos e procurar

caras, públicos e artistas despreocupados. Viajar por outros tempos, recordar e partilhar uma narrativa visual em três atos.





Ato II

# O Grito dos Artistas

Realizador e Produtor de Cinema  
**Rodrigo Areias**

A primeira fotografia foi tirada uma semana antes de termos cancelado as rodagens de *Não Sou Nada* de Edgar Pêra devido ao Covid-19. E nota-se.

Na verdade, considero que as práticas artísticas, como as nossas vidas, voltarão ao normal. Os problemas que resultarão desta pandemia terão um efeito muito mais devastador nas vidas dos profissionais

das artes e espectáculo que viram a sua contínua precariedade exposta de forma extremamente violenta. Retomamos as rodagens de *Não Sou Nada* em Julho e Agosto, e fizemo-lo conscientes de que se tal não acontecesse, os quase 100 profissionais envolvidos na produção poderiam não ter qualquer fonte de rendimento até ao final do ano. E decidi fazê-lo garantindo

a segurança de todos, em versão redoma cinematográfica. Todos os profissionais devidamente testados e fechados entre o local de rodagem e o hotel onde a equipa e elenco durante várias semanas não puderam sair. O filme fez-se e a rodagem correu lindamente. Mas este é um luxo que as produções nacionais normalmente não conseguem ter.



Coreógrafo e Encenador

# Victor Hugo Pontes

As imagens enganam: o mundo mudou.

Quando o José Caldeira me tirou esta fotografia não era Verão, como pode parecer pelo facto de eu estar a usar uma t-shirt. Era Inverno, Janeiro, decorria o ano de 2016 e eu estava na ACERT, em Tondela. Foi imediatamente antes de começar o ensaio de um espectáculo que eu ia estrear

no grande auditório do Centro Cultural Vila Flor, dias depois, chamado "Se alguma vez precisares da minha vida, vem e toma-a". Esta imagem não seria possível num ensaio dos dias de hoje – falta-lhe um adereço que todos agora usamos para sobreviver e continuar. Não a máscara da commedia dell'arte, que essa faz parte do

teatro, mas a máscara cirúrgica, que só costumávamos ver nos hospitais ou usadas por alguns turistas. Agora estão por todo o lado. Ficaram os olhos, falamos com os olhos. Taparam-nos a boca, mas ainda conseguimos ver o futuro.



Artista Plástico

## Pedro Bastos

*Che Fare?* aparece escrito em algumas obras de Mario Merz.

Que fazer? é a pergunta que nos colocamos todos depois de 2020.

Não importa a profissão, o estrato social, a religião, etc.

Sempre me intrigaram estas obras - o que quer dizer Mario Merz com *Che Fare?* escrito nas suas obras?

Pergunto-me e pergunto-me e

pergunto-me vezes sem conta: Que Fazer?

É uma pergunta tão simples. Contudo,

enquanto artista, perante uma folha em

branco, pergunto-me: Que Fazer?

E também como cidadão, pergunto-me:

Que Fazer?

E também como ser humano, pergunto-me:

Que Fazer?

No outro dia, enquanto estendia a roupa na

varanda, a minha vizinha perguntou-me:

Que Fazer?

Pelo telefone, a minha mãe pergunta:

Que Fazer?

Perante uma árvore no parque da cidade,

pergunto: Que Fazer?

Perante um penedo na Penha, pergunto:

Que Fazer?



Ato III

## O Fotógrafo em 2020

Apercebi-me que sem pessoas não sou fotógrafo, sou outra coisa, talvez uma ausência. Vi-me longe, distante, como se me tivessem cortado o cordão umbilical e

me arrancassem dos sítios onde me sinto seguro, das paisagens humanas. Este fogo vai-se extinguindo, deixando o seu cunho.

Making of da  
rodagem do filme  
"Não Sou Nada" de  
Edgar Pêra.



Making of da  
rodagem do filme  
"Não Sou Nada" de  
Edgar Pêra.



# Human Landscapes

— José Caldeira

Stage and Performing Arts  
Photographer

## Act I The People

Timeline 2020 – it has certainly been a difficult year for everyone. Frustrated by the lockdown, distance from family and friends, the absence of audiences in the theatres and people on the streets, I immersed myself in my photographic archives, looking for carefree faces, audiences and artists. Travelling back to other times, I hereby recall and share a visual narrative in three acts.

## Act II The Cry of the Artists

Film Director and Producer  
**Rodrigo Areias**

The first picture was taken one week before cancelling the shoot of Edgar Pêra's *Não Sou Nada* because of the Covid-19 pandemic. This is clear in the image. In fact, I'm sure that artistic practices, and our lives in general, will go back to normal. The problems that will result from this pandemic will have a much more devastating effect on the lives of professionals working in the arts and entertainment, who have seen their ongoing precariousness exposed in an extremely violent manner. We resumed the shoot of *Não Sou Nada* in July and August. We were aware that if this did not happen, the almost 100 professionals involved in the production might have no source of income until the end of the year.

I decided to do this, while guaranteeing everyone's safety, by creating a kind of cinematographic bubble. All the professionals were properly tested and isolated between the shooting location and the hotel where the team and cast spent several weeks, without being able to leave. The film was finished and the shoot went beautifully. But this is a luxury that is not normally available to Portuguese productions.

Choreographer and Stage director  
**Victor Hugo Pontes**

Images can be deceptive: the world has changed. When José Caldeira took this picture it wasn't during the summer, even though I was wearing a t-shirt. It was mid-winter, in January 2016. I was in ACERT, in Tondela, just before beginning the rehearsal of a show that I was going to premiere a few days later in the Centro Cultural Vila Flor's grand auditorium, called "if you ever need my life, come and take it". This image would not be possible if the rehearsal happened today - it lacks a vital prop that we now use to survive and continue. Not the mask of the *commedia dell'arte*, part of the theatrical tradition, but the surgical mask, which we previously only saw in hospitals or used by some tourists. Now they are everywhere. The eyes remain, we speak with our eyes. Our mouths have been covered, but we can still see the future.

## Act III

### The Photographer in 2020

I realised that without people I am not a photographer, I am something else, perhaps an absence. I saw myself far away, distant, as if the umbilical cord had been cut and I had been plucked from the places where I feel safe, from human landscapes. This fire is slowly going out, leaving its mark.

Fine Artist

**Pedro Bastos**

*Che Fare?* appears in several of Mario Merz's works.

What is to be done? That is the question we all ask ourselves after 2020.

Regardless of our profession, social strata, religion, etc.

These works have always intrigued me - what does Mario Merz mean when he writes *Che Fare?* in his works?

I wonder and wonder and then wonder again: What is to be done?

This is such a simple question. But, as an artist, faced by a blank sheet, I ask myself: What is to be done?

And as a citizen, I ask myself: What is to be done?

And as a human being, I ask myself:

What is to be done?

The other day, while hanging out the clothes to dry on the balcony, my neighbour asked me: What is to be done?

Over the phone, my mother asks me:

What is to be done?

In front of a tree in the city park, I ask:

What is to be done?

In front of a boulder in the Penha hill, I

ask: What is to be done?

Obrigado à Fátima Alçada e à Oficina por este desafio. Thank you to Fátima Alçada and A Oficina for this challenge.

# Árvores- -Memória

Um projeto de  
investigação para  
o repositório da  
Casa da Memória  
de Guimarães

—  
**Manuel Miranda Fernandes**

CEGOT - Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território / Universidade do Porto



Brasão de Guimarães, no Monumento a João Franco, inaugurado em 1934, com a imagem da Virgem e do Menino entre dois ramos de oliveira. Ladeado por um ramo de carvalho e um ramo de loureiro, notavelmente relevados, da autoria de Teixeira Lopes.

Foto de Paulo Pacheco. A Oficina.

[...]

**podará a memória sobre as árvores contribuir para o reconhecimento do património arbóreo do território de Guimarães? E suscitar a sua salvaguarda, em articulação com outras dimensões do património cultural?**

[...]

**R**econhecer e valorizar memórias internas e externas, delineando uma cartografia de lugares e de relações com as árvores que conosco partilham o território, é o desígnio de um projeto promovido pela CDMG, iniciado em 2018, que em breve será apresentado publicamente. Como ponto de partida, uma dupla interrogação: podará a memória sobre as árvores contribuir para o reconhecimento do património arbóreo do território de Guimarães? E suscitar a sua salvaguarda, em articulação com outras dimensões do património cultural? Ainda não alcançamos um ponto de chegada, mas o projeto está em curso.

#### **MEMÓRIA INTERNA**

“Cada árvore”, escreveu António Ramos Rosa, “é um ser para ser em nós”. Diversos sinais atestam esta junção de existências – ser árvore e ser humano – num plano estético e poético, catalisado pela ordem incerta das emoções. Tais sinais inscrevem-se igualmente num plano simbólico, do qual a árvore emerge como modelo da nossa relação com o universo, símbolo da vida em regeneração cíclica, estabelecendo a comunicação entre os níveis do cosmos herdado dos Gregos: o nível subterrâneo, oculto e denso, onde mergulham as suas raízes; a superfície terrestre, onde se desenvolvem o tronco e os ramos inferiores; e a abóbada celeste, donde provém a luz solar, para onde se dirigem os ramos superiores e o ápice vegetativo da árvore. Embora radicalmente diversos na sua génese, modo de crescimento e morfologia, árvores e humanos partilham uma faculdade peculiar: a memória. A memória humana, de ordem neurológica, pode ser evocada para reconstituir as vivências de um tempo pretérito; por seu turno, a memória das

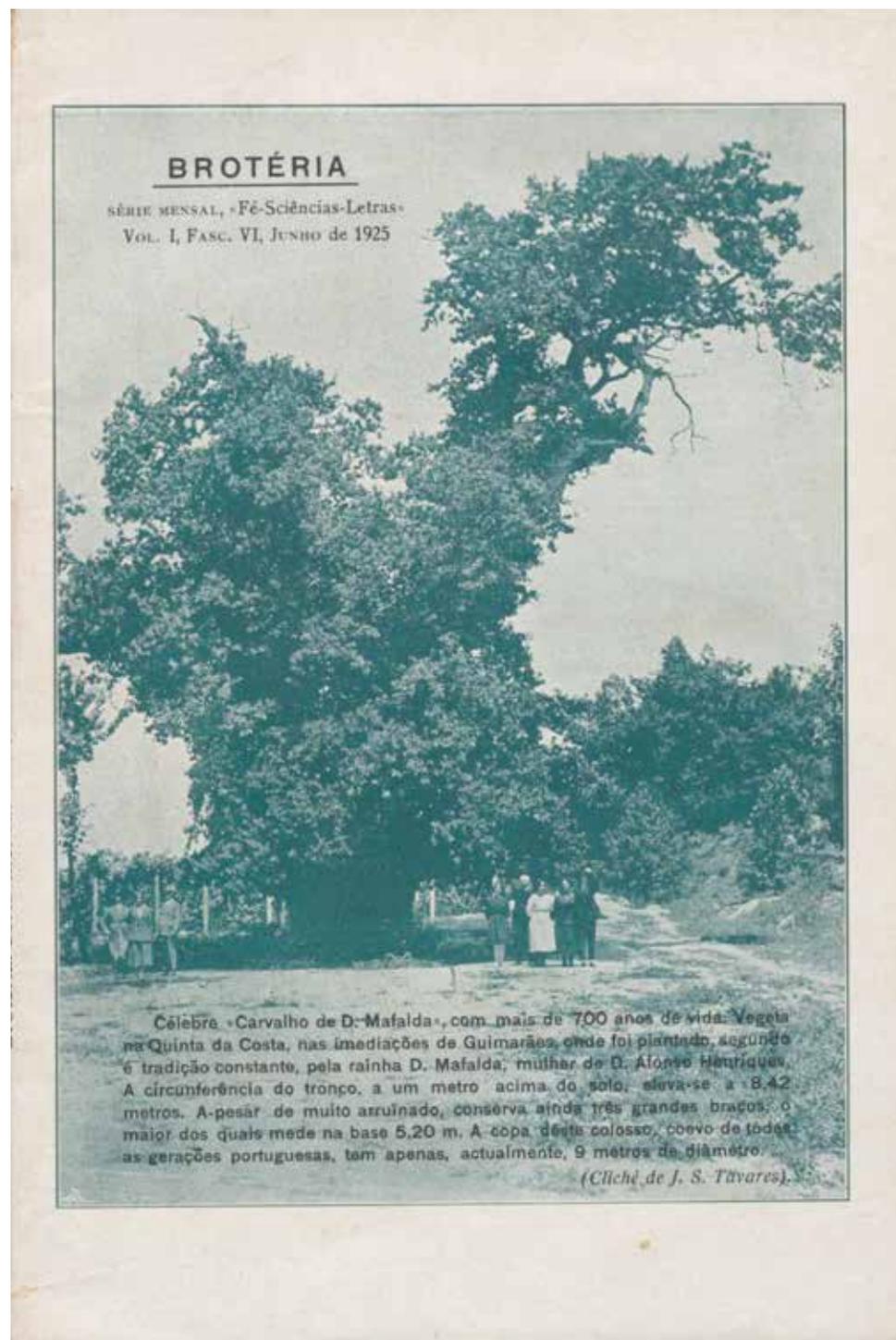
árvores tem uma singular expressão material, resultante da transformação do tempo que flui em células de material lenhoso, organizadas em camadas concêntricas no interior do tronco. No cepo de uma árvore abatida, reconhecemos uma estrutura formada por anéis de crescimento, que permitem calcular a idade da árvore que aí existiu. Porém, o interior do tronco revela algo mais: cada estação de crescimento deixa marcas dos episódios meteorológicos a que a árvore esteve sujeita, da passagem de um incêndio, do eventual ataque de insetos, de um traumatismo ocasional, ou, simplesmente, pode registar uma sucessão de períodos de atividade vegetativa sem sobressaltos. Como assinalou o antropólogo Moisés Espírito Santo, a palavra madeira, tanto em português como em latim, é do género feminino – *mater* –, raiz comum às palavras mãe e matéria. Cada árvore é um ser sobrevivente e a sua memória interna regista as vicissitudes do tempo que passou. Podemos acolher-nos à sombra de árvores antigas, frondosos arquivos de um tempo anterior ao nosso, onde, nas palavras do poeta, “tudo vem devagar em labirintos negros”.

#### **MEMÓRIA EXTERNA**

Exteriores às árvores, como é inerente à nossa condição, registamos na memória vivências indeléveis que nos ligam a elas, as quais, por sua vez, podem operar uma resignificação. Uma cerejeira, que marcou a infância do artista plástico Alberto Carneiro como lugar especial de refúgio, pode vir a transformar-se numa escultura. Uma acácia-austrália, árvore esconjurada pelos adeptos do nativismo, pode constituir o local totémico de reunião de um grupo de crianças, no recreio de uma escola básica, seja na cidade de Guimarães, seja em Moreira

de Cónegos. Um castanheiro de tronco descomunal, nos arredores do Fundão, capaz de albergar mais de 50 pessoas, captado no início do século XX pela objetiva de Joaquim Tavares, padre jesuíta e naturalista, gera um assombro que perdura através da imagem fotográfica. Todavia, o nome desta árvore designa também uma antiga fábrica têxtil, em Urgeses, Guimarães, onde laboraram centenas de operários ao longo de mais de um século; no interior do recinto fabril alguém plantou um castanheiro, evocando a árvore que deu nome ao lugar, há muito desaparecida. Há árvores que se tornam notáveis quando sobre elas opera a memória histórica, ainda que por via do acontecimento lendário. Uma oliveira que reverdeceu no séc. XIV passou a ser considerada milagrosa, figurando no brasão da cidade de Guimarães sob a forma de dois ramos frutíferos cruzados, que envolvem a Virgem com o Menino ao colo; anteriormente a 1929, a oliveira era representada no brasão da cidade sob a forma de uma árvore de copa arredondada, sustentando apenas a Virgem, tendo sido um elemento gráfico presente nos cartazes das primeiras Festas Gualterianas, da autoria de José de Pina. Um monumental carvalho, na cerca do antigo mosteiro de Santa Marinha da Costa, conhecido por “Carvalha de D. Mafalda”, tem a sua plantação atribuída à esposa do rei fundador; embora já desaparecida, subsistem desta árvore dois

raminhos com folhas, como derradeiro testemunho vegetal, depositados num herbário brasileiro, colhidos pelo missionário verbita e explorador botânico da floresta amazônica, Leopoldo Krieger, durante a sua passagem pelo seminário da Costa, na década de 1950. Um sobreiro antigo, situado na acrópole da Citânia de Briteiros, sob o qual se terão abrigado Francisco Martins Sarmento e os seus colaboradores, durante as primeiras campanhas arqueológicas, na década de 1870, permanece erguido, embora decrépito; é uma “árvore genealógica”, que nos liga à época antiga em que a Citânia foi habitada, e em que as bolotas eram consumidas na alimentação castreja. Há árvores que marcam um tempo especial no ritmo dos dias: o transporte de um pinheiro-bravo em apoteose dionisíaca, até ao local onde é enterrado ao alto, assinala o início das Festas Nicolinas, em Guimarães, no final de novembro. Pouco depois, inicia-se o tempo dos presépios, nos quais as ramagens do sobreiro e do loureiro deixaram de abrigar o Menino-Deus, como outrora sucedia, substituídas por um outro pinheiro, o da celebração hiperconsumista, difundido como tradição apócrifa, metamorfoseado numa árvore de plástico. Outras árvores permanecem vivas na memória recente: loureiros cultivados em hortas e quintais, cujos ramos serviam de reclame ao vinho verde, à porta das tabernas, sobretudo em dias de romaria;



A monumental "Carvalha de D. Mafalda", na cerca do antigo mosteiro da Costa, em Guimarães. Cliché de Joaquim da Silva Tavares, publicado na revista Brotéria, fascículo de junho de 1925.

Casa circular da Citânia de Briteiros, reconstruída c. 1874, com um singular sobreiro nas fraseiras. Cliché de Francisco Martins Sarmento. Sociedade Martins Sarmento / Fototeca.



amoreiras medrando no antigo mercado municipal, em Guimarães, cujas folhas nutriam bichos-da-seda criados em caixas de sapatos, para gáudio das crianças; carvalhos vicejando nas encostas da serra do Maroço, em Fafe, sendo a sua casca extraída para a curtimenta dos couros. A memória desta antiga indústria vimaranense, tão indispensável quanto insalubre, está agora em vias de patrimonialização, através da proposta de inscrição da Zona de Couros na lista indicativa da UNESCO. As árvores estão igualmente presentes na toponímia local, quer no nome de algumas freguesias – Oliveira, Nespereira, Pinheiro ou Souto –, quer nos nomes de lugares comuns a várias freguesias – Carvalho, Freixieira, Loureiro, Nogueira, Salgueiro ou Sobreiro, entre outros. Muitos destes fitotopónimos deixaram de ter correspondência com a paisagem contemporânea, transformada por processos de urbanização e por um emaranhado de infraestruturas, numa pulsão aleatória; mas permitem reconstituir, ainda que parcialmente, aspetos da cobertura vegetal vinculados à matriz ecológica e cultural do território vimaranense. Referimos, por fim, a plantação de árvores comemorativas em Guimarães, quer durante a Festa da Árvore (1907-1917), quer na celebração do Dia da Árvore, a partir de 1970: plantações protagonizadas por crianças das escolas, em que a árvore é símbolo festivo do porvir,

embora geralmente sem consequências perduráveis na presença futura das árvores, muitas delas abandonadas à sua sorte e esquecidas em poucos anos.

#### ÁRVORES PARA O FUTURO

A abordagem das árvores-memória em Guimarães pretende aproximar-se daquilo que o arquiteto e urbanista Jorge Crichyno designa por “campos de significação da memória social na paisagem”. Esta aproximação pressupõe uma deslocação do grau de atenção que o objeto externo suscita para os fenómenos que ocorrem nos sujeitos que o vivenciam, aferindo os modos pelos quais as pessoas partilham essas relações existenciais. Neste referencial se inspira o presente projeto, constituindo uma linha de investigação em aberto sobre o património arbóreo e a sua memória. Contribuir para o reconhecimento de árvores significativas, não necessariamente pela sua raridade ou monumentalidade, mas por via de relações relevantes com elas estabelecidas pela comunidade local, tal é o nosso desígnio. O registo dendrológico e a indagação dessas vivências podem conferir especial significado a árvores que passam porventura despercebidas, num contexto em que a árvore é tratada amiúde como um elemento descartável, em espaços públicos e privados, segundo conveniências episódicas. Relacionar a memória interna e a memória externa sobre as árvores poderá



abrir caminhos de resposta às questões fundamentais deste projeto. E contribuir para divulgar e salvaguardar o património arbóreo, de forma articulada com outras vertentes do património cultural. Valorizar as árvores-memória, assegurando-lhes uma presença mais digna entre nós, desembraça – assim o esperamos – o terreno onde poderão ser plantadas as árvores do futuro.

Plantação comemorativa do Dia da Árvore, em 1979, no Largo Navarros de Andrade, por alunas das Escolas Primárias de Guimarães. Foto de Joaquim Fernandes. Biblioteca Municipal Raul Brandão / Fundo Gulbenkian.

## Memory-Trees

A research project for the repository of the Casa da Memória of Guimarães

— Manuel Miranda Fernandes

CEGOT - Centre of Studies in Geography and Spatial Planning / University of Porto

Memory-trees is a project developed by the Casa da Memória (House of Memories) of Guimarães (CDMG), that began in 2018, and will soon be presented. It is based on recognising and valuing internal and external memories and mapping places and relationships, with the trees that share the territory with us. It begins with a dual question: can our memories of trees help us recognise Guimarães' arboreal heritage? And can these memories encourage us to protect trees, alongside other dimensions of cultural heritage? We have not yet concluded this journey, but the project is ongoing.

### Internal Memory

“Each tree”, wrote António Ramos Rosa, “is a being, to exist within us”. Several signs attest to this conjunction of two types of existence - being a tree and being human - on an aesthetic and poetic level, catalysed by the uncertain order of emotions. These signs are also inscribed on a symbolic dimension, from which the tree emerges as a model for understanding our relationship with the universe, a symbol of life in cyclical regeneration, which acts as a bridge between the various levels of the cosmos, an idea inherited from the Greeks: the underground, hidden and dense level, where the roots plunge; the earth's surface, where the trunk and lower branches develop; and the firmament, from which sunlight comes, into which the tree's upper branches and crown extend. Although they are radically different in their genesis, mode of growth

and morphology, both trees and humans share one specific faculty: memory. Human memory, which has a neurological nature, can be evoked to reconstruct our past experiences. By contrast, tree memory has a unique material expression, resulting from the conversion of time into woody material cells. Organised in concentric rings, inside the trunk. By looking at a tree stump, we recognise a structure that is formed by its growth rings, which allows us to calculate the age of the tree. However, the interior of the tree trunk reveals something more: each growth season leaves specific marks of the types of weather and other conditions to which the tree was subjected, for example a forest fire, an eventual attack by insects, an occasional trauma, or may simply register a smooth succession of periods of vegetative activity. As the anthropologist Moisés Espírito Santo has pointed out, the word *madeira* (wood), both in Portuguese and Latin, is of feminine gender and derives from - *mater* - the common root of the words mother and matter. Each tree is a being that survives over time and its internal memory registers the different vicissitudes that arise during its life. We can find shelter in the shade of old trees, leafy recollections from a time before ours, where, in the words of the aforementioned poet, “everything evolves slowly in black labyrinths”.

### External Memory

Outside trees, as is inherent to the human condition, we record indelible experiences in our memories that connect us to them, and which, in turn, can operate a process of re-signification. A cherry tree, which marked the childhood of the artist Alberto Carneiro as a special place of refuge, may be transformed into a sculpture. An Australian blackwood, a tree that is loathed by the adherents of nativism, can constitute a totemic place where a group of children get together, in the playground of an elementary school, either in the city of Guimarães or in Moreira de Cónegos, a village on the outskirts. A chestnut tree with a huge trunk, on the outskirts of Fundão, that was capable of hosting more than 50 people, as photographed in the early 20th century by Joaquim Tavares, a Jesuit priest and naturalist, generates a sense of astonishment that endures

through the photographic image. The name of this tree was also the name of a former textile factory, in Urgeses, Guimarães, where hundreds of workers laboured for more than a century. Inside the factory, someone planted a chestnut tree, evoking the long-lost tree after which the place was named. Certain trees become notable when they are influenced by historical memory, even if through a legendary event. An olive tree that regenerated in the 14th century, was later considered to be miraculous, and featured on the coat of arms of the city of Guimarães in the form of two intertwined fruit branches, around the Virgin holding Baby Jesus in her arms. Prior to 1929, the olive tree appeared on the city's coat of arms in the form of a tree with a rounded crown, supporting the Virgin on her own; it was used as a graphic element in the posters of the first Gualterianas (city's festivities), designed by José de Pina. A monumental oak tree, in the enclosure of the old monastery of Santa Marinha da Costa, known as the “Carvalha de D. Mafalda”, is claimed to have been planted by the wife of the first king of Portugal, Dom Afonso Henriques. Although the tree no longer exists, two small branches with leaves still remain, as a last vegetable testimony, deposited in a Brazilian herbarium, collected by Leopoldo Krieger, missionary of the Societas Verbi Divini (SVD) and botanical explorer of the Amazon rainforest, during his passage through the Seminary of Costa, in the 1950s. An old cork oak tree, in the Acropolis of the Citânia de Briteiros (a pre-Roman hilltop fort), under which Francisco Martins Sarmiento and his collaborators found shelter during their first archaeological campaigns, in the 1870s, still stands erect, although decrepit. It is a “family tree” that connects us to the ancient times when the Citânia hilltop fort used to be inhabited, and when acorns were part of the diet of the fort's inhabitants. Certain trees signalize a special time in the rhythm of days: the transportation of a maritime pine in Dionysian apotheosis, to a place where it is buried upright, marks the beginning of the Nicolinas (student's festivities), in Guimarães, at the end of November. Shortly thereafter, the time for Christmas cribs begins, in which the branches of the cork oak tree and

the laurel tree are no longer used to shelter Baby Jesus, as occurred in the past, and were replaced by another pine tree, that of the hyper-consumer Christmas celebrations, disseminated in Portugal as an apocryphal tradition, metamorphosed into a plastic tree. Other trees continue often metamorphosed to have a vivid place in our recent memories: laurel trees grown in vegetable gardens and backyards, whose branches served as an advertisement for *vinho verde* wines, at the door of taverns, especially on pilgrimage days; mulberry trees in Guimarães' former municipal market, whose leaves were used to feed silkworms raised in shoe boxes, to the delight of young children; oak trees thriving on the slopes of the Serra do Maroço, in Fafe, whose bark was extracted to tan leathers. The remains of this old industry in Guimarães, which is as indispensable as it is unhealthy, are now on the way to being listed as a heritage monument, as a result of the proposal to include the Couros zone (the tanning zone) in Guimarães, on the UNESCO tentative list. Trees also feature in local place names, either of certain parishes – such as Oliveira (olive tree), Nespereira (loquat tree), Pinheiro (pine tree) or Souto (chestnut grove) - or of places found in several parishes – Carvalho (oak tree), Freixieira (ash tree), Loureiro (laurel tree), Nogueira (walnut tree), Salgueiro (willow tree) or Sobreiro (cork oak tree), among others. Many of these plant toponyms no longer correspond with the contemporary landscape, heavily transformed by urbanisation processes and overlapping infrastructures, in a random development; but these plant toponyms make it possible to reconstitute, even if only partially, aspects of the vegetation cover linked to the ecological and cultural matrix of the territory of Guimarães. Finally, we should mention commemorative trees that have been planted in Guimarães, both during the Festa da Árvore (Tree Festival) (1907-1917) and celebration of Tree Day, from 1970 onwards: trees planted by schoolchildren, in which the tree is a festive symbol of the future, although generally without any lasting consequences for the future presence of the trees, many of them abandoned to their fate and forgotten after a few years.

### Trees for the Future

The project about memory-trees in Guimarães aims to help us draw closer to that which the architect and urbanist Jorge Crichyno calls “fields of meaning of social memory in the landscape”. This approach presupposes a shift in the degree of attention that the external object raises for the phenomena that occur in the people who experience it, assessing the ways in which people share these existential relationships. This project is inspired by this framework, and constitutes an open line of research on the heritage of trees and their memory. The project aims to contribute to the recognition of significant trees, not necessarily because of their rarity or monumentality, but through relevant relations established with them by the local community. The dendrological record and the questioning of these experiences can give a special meaning to trees that may otherwise go unnoticed, in a context in which the tree is often treated as a disposable item, in public and private spaces, according to passing whims. Linking together internal and external memories of trees can open the path to answer fundamental questions raised by this project. And contribute to disseminating and safeguarding arboreal heritage, in an articulated manner with other aspects of cultural heritage. By valuing memory-trees, and ensuring a more dignified presence among us, we hope to clear the land where the trees of the future may be planted.

**Espelho,  
espelho  
meu,  
há mais  
alguém?**

—  
**Patrícia Portela**  
Direção Artística Teatro Viriato

—  
A autora escreve de acordo  
com a antiga ortografia.

Anotações  
para o ano I  
depois de um  
futuro próximo

***E de tudo os espelhos são a  
invenção mais impura.***  
*Herberto Helder*



Direitos Reservados

### TEATRO-SELFIE

Há não muito tempo, quando já se questionava o excesso de viagens de longo curso para estadias curtas, mas ainda se podia voar sem grandes restrições, regressiei de Guadalajara, no México, ao lado de uma senhora que passou a totalidade da viagem, perto de 11 horas, a olhar para si própria no seu telemóvel. Escolhia as suas melhores fotos enquanto mimava as suas próprias poses. Seleccionava, apagava, organizava as fotos, nomeava os álbuns, distinguia entre as diferentes poses e imagens de si mesma. Achei graça num primeiro momento. Fiquei sinceramente preocupada ao fim de quatro horas e dois documentários,

um sobre a ascensão e queda do Maradona, o outro sobre o Apollo 11. Ela manteve durante toda a viagem o mesmo gesto da mão direita, usando o dedo indicador para passar foto atrás de foto no ecrã. Não vi outra coisa se não a si mesma. Curiosamente, não me parece que tivesse tirado alguma foto durante a viagem de avião. Do pouco que espireitei, sim, confesso que espireitei, não havia registos de outras fotos, de outras coisas, outras pessoas, outras paisagens, eventos com mais pessoas ou elementos gráficos. O que será viver onde não se vê mais nada a não ser nós próprios? Qual o impacto na maneira como pensamos se todos os dias só olharmos para nós

próprios? Não tentando sequer rever-nos nos outros, nem em outras acções? Estaremos já nesse lugar? Um teatro é a possibilidade de ir a um outro lugar para ignorar uma selfie. É a oportunidade de encontrar outros, com outras caras, com outras poses, com outras manias. Pode mesmo ser a experiência de um reencontro com aquela parte que somos e desconhecemos, aquela que não fica registada numa imagem, num texto, num gesto, nem mesmo numa descrição de nós próprios. Quão estranho se tornou esse lugar?

[...]

# O que será viver onde não se vê mais nada a não ser nós próprios?

[...]

[...] Um teatro é a possibilidade de ir a um outro lugar para ignorar uma selfie. [...]

## TEATRO KRAZY KAT

*Krazy Kat*, da autoria de George Herriman, foi publicado entre 1913 e 1944 no New York evening Journal. A história era simples: uma relação disfuncional entre um rato e um gato. Krazy, o gato, tem uma paixão desalmada pelo rato. Ignatz, o rato, despreza os sentimentos do gato e demonstra-o encontrando formas de lhe atirar e acertar sempre com um tijolo na cabeça. Krazy, o gato, e porque perdidamente apaixonado, interpreta estes ataques como sinais de amor correspondido. Durante os anos que vivi em Antuérpia, sobretudo nos anos 2000, costumava dizer, a título de brincadeira, que regressar a Lisboa era como ser o Krazy Kat. Perdidamente apaixonada pela minha cidade, cedo levava com um tijolo na cabeça para me lembrar que o amor não era correspondido. A viver no seio de uma comunidade performativa e

musical a fervilhar, na Bélgica, que acolhia qualquer alma estrangeira, regressar a um lugar que interpretava sinais de fascínio e enamoramento com repúdio, e os desafios propostos como obstáculos era desarmante. Mas isso era dantes, num tempo em que as ruas era públicas e socialistas e a arte um lugar comum. Agora uma direita agressiva incentiva um nacionalismo feroz que se traduz na paradoxal divisão do país plano, enquanto os ventos de um projecto de esquerda vão dando casamentos em Portugal. Sem dar conta passei eu a ser o rato. Mas algo não batia certo. Contra quem atirava eu tijolos? E porquê? Só para ouvir: “*Li'l dollink, allus f'etful*”? Ou algo ainda mais incompreensível? E depois veio uma dita pandemia... Eu repito... E depois veio a pandemia. E eu percebi que o tijolo era eu.

## Breve Nota ao teatro selfie e ao teatro Krazy Kat

Um teatro é um lugar onde pessoas com palavras emprestadas pensam os outros colectivamente. Ao contrário, uma obra literária, convida-nos a aceitar companhia até às profundezas da nossa solidão. Parece um comentário óbvio e banal, mas talvez não o seja. Quando o teatro só tem a si como outro, empresta o quê a quem? E para dizer o quê? Quando o teatro perde a não correspondência e o mal-entendido, procura e desafia o quê e quem? E o tijolo? A quem se atira?

## Teatro em pandemia

Há solidões cheias de gente. E mundos cheios de ruídos. Se atirmos (à solidão e ao mundo) com o nosso silêncio, como diria Raduan Nassar, haverá eco?



Direitos Reservados



Direitos Reservados

Daniil Kharms e a sua Elizabeta Bam, ou Elizabeta Bam e o seu Kharms

## REWIND

Em 1928 o escritor russo Daniil Kharms escreveu um pequeno conto intitulado: *O mundo*. Ditava algo como: *E de repente percebi que eu era o mundo*. *Mas o mundo não era eu*. *E ainda assim eu era o mundo*. *Depois disto, não voltei a pensar em mais nada*.

Daniil Kharms escreveu este texto durante aquele período que ficou apelidado de O Grande Terror (Estalinista), um período ao qual o escritor sobreviveu, apesar da fome e da pobreza, para acabar os seus dias encarcerado, na Sibéria, porque os seus poemas “não faziam sentido”, assim ditava a transcrição do seu interrogatório a 1 de janeiro de 1928, se não me engano. Os interrogadores desconheciam que Daniil Kharms *não utilizava metáforas*, “*isso é coisa de literatura clássica*”, diria. Quando Kharms afirmava - *Um poema pode ser atirado contra uma janela e partir os vidros* - Daniil Kharms é Hanna Arendt! Daniil Kharms diz: Os meus poemas são coisas que fazem algo, têm acção, são verbos! São as palavras que criam os acontecimentos, a palavra escrita torna-se acção.

Escrever é um acontecimento, é a possibilidade da ligação entre objectos, pessoas e eventos sem saber como, sobre ou o porquê. Se esta condição da escrita e da palavra for reconhecida por quem a pratica ocupando um lugar da fala, temos um escritor-fantasma. Escrever fantasmaticamente é deixar-se intoxicar pela sua própria acção, aceitando desconhecer o seu rumo ou objectivo. Quando a linguagem submete o mundo à razão, dividindo-o entre isto e aquilo, não pergunta: E o que está no meio? No entre? Nada é isto ou aquilo, nem a soma das partes. Tudo se encontra na colisão entre os istos e os aquilo. É o soluço de tempo entre os tempos. O autor fantasma é aquele que se encontra em assincronia com a norma. Provoca o erro. A falha, o erro no cérebro. É aquele que pede um skoda mal passado num stand de automóveis. É aumentar a falha, o erro de percepção, os padrões que mecanizamos e “criar buracos entre este mundo e o outro”, como diria Yankelevich sobre Kharms. É ver. Tornando-se e tornando visível. Sem absorção.

Tornar um autor acessível é uma forma de o domesticar, de o encaixar na norma. Desde os anos 20, dos outros, passados, que tornar a vida em arte deixou de ser compatível com a própria modernidade. Nestes anos 20, de 2020, a norma é o absurdo, a arte é a vida real.

“Só se pode considerar algo fora da norma se compararmos esse algo com a norma”, diria Albert Camus em o Mito de Sísifo.

Malevich escreveu atrás de uma tela que ofereceu a um dos seus alunos: **VAI E PÁRA O PROGRESSO!**



Direitos Reservados

## NOTA OU DIGRESSÃO

Uma obra *literária* nunca pode ser lida durante o seu tempo mas pode, e deve ser escrita durante o seu tempo. Escrevi esta frase há anos e persegue-me. Por obra literária quero dizer obra que escreve: os nossos tempos, os nossos anseios, e os nossos limites, ocupando o espaço da possibilidade. Encontra-se num livro, numa coreografia, num concerto, numa performance. In(e)scrive-se nos nossos dias. Ocupa o espaço da possibilidade.

### A literatura ou a morte

Em certos períodos da história, como este que vivemos agora, a vida em particular deixa de ser possível e deixamos de ser indivíduos para incorporarmos uma ideia de liberdade universal em nome de uma ideologia ou de uma utopia. Todos passamos a pertencer a uma rede de mudança, os segredos são crimes e os desejos individuais são ignorados, como diria Maurice Blanchot no seu ensaio a Literatura e a morte. Nestes tempos, como este que vivemos agora, os autores são as vozes de uma sociedade, não porque tenham investido numa tendência predominante do discurso agora no poder, não porque escreveram ou desenharam os seus slogans políticos e publicitários, não porque subscreve, as causas mais populares, mas

porque são os primeiros, e por vezes os únicos, capazes de morrer pela liberdade a qualquer momento. UM AUTOR PODE SEMPRE MORRER AGORA. E as sociedades têm sido generosas em oferecer múltiplas mortes possíveis: apunhalando-os, executando-os, torturando-os, asfixiando-os, censurando-os, aprisionando-os, assediando-os, apelidando-os de loucos, ignorando a sua voz, silenciando-os. Oferecendo-lhes sucesso temporário em troca de liberdade. Vendendo-lhes aparência em vez de potencial. Fechando os teatros.

O autor que desiste, resigna-se, mesmo que reclamando.

O autor que se mantém autor, exige o direito à morte em vez de ser morto e revolta-se.

Tal como um terrorista, o autor deseja a liberdade absoluta. Tal como um terrorista, um autor não teme a morte, um autor é a morte, e a morte é o objectivo e o princípio da LITERATURA. Um autor e um terrorista não são indivíduos, são bandeiras de um movimento ao qual não podemos pertencer porque nos pertence. Um autor e um terrorista são “pensamentos universais”, diria Maurice Blanchot no seu “Literatura ou a morte”. Para lá da História e da coerência lógica da geopolítica, dos cordões sanitários, das instruções globais. Um autor e um terrorista criam mundos irrealis, alternativos, sobrepõem-nos à realidade actual, tornando a irrealidade possível, sentem-se livres em lugares de confinamento

(queremos mesmo usar esta palavra?) porque podem escrever, inscrever e reescrever o/no mundo em tempo real.

Um autor e um terrorista reconhece que só é quando está morto. Fisicamente, emocionalmente, literalmente, literariamente. Quando termina a sua obra.

Falo da morte do indivíduo que deve ser atingida para que o objectivo do autor seja cumprido. Quando Maurice Blanchot fala de morte, não fala de um evento singular, importante e significativo para aqueles que, próximos, choram a sua partida. Falo da própria MORTE enquanto acto de sentido e enquanto direito. E enquanto momento único em que nasce uma VOZ que se desconhece. A voz dos que não têm voz.

Morrer, enquanto acção, não tem realidade, afirmaria Blanchot, porque quando acontece já não o é. A morte não se pode experienciar. Nem por aquele que more, nem por aquele que assiste à morte. A morte é a última abstracção com a qual nos confrontamos diariamente. Depois desta abstracção, tudo o resto são diferentes graus de mal-entendidos.

Na morte não há linguagem.

Na morte não há, consequentemente, a possibilidade da Literatura ou da Arte. Ou mesmo do Terror. A morte não tem ser. Não é. A morte enquanto abstracção é a ocupação da possibilidade de liberdade absoluta. É o combustível para a arte e a liberdade que desafia o *status quo*, aquele que obedece às

regras técnicas da VIDA. A morte é o lugar do nada que se torna tudo. É a possibilidade de renovação.

### Regressando às selfies

Um ser humano está estruturado para aprender a fazer e a transformar-se em qualquer coisa, até num monstro. Fomos feitos para absorver o mundo, e o recente fascínio em nos absorvermos apenas por nós próprios tem vindo a tomar conta do que somos. Como se morre colectivamente quando a câmara só olha para nós, e atrás dela não se equilibra outro olhar?

### Regressando aos tijolos

Quanto custa a morte de uma ideia?

Em 2020, talvez a nossa definição de condição humana?

### De novo a morte.

De novo a ideia.

Agora sim, estou pronta para recomeçar. 2021?

## ENGLISH

### Mirror, mirror, on the wall, is there anyone?

Notes for Year I, after a near future

— **Patrícia Portela**

Teatro Viriato Artistic Direction

*Of all things, mirrors are the most impure invention.*

*Herberto Helder*

### THEATRE-SELFIE

Not long ago, when people had already started to question the excessive number of long haul flights for short-term stays, but you could still fly without major restrictions, I was flying back from Guadalajara, in Mexico, next to a young lady who spent the entire flight, almost 11 hours, staring at images of herself on her mobile phone. She chose her best photos, while adjusting each pose. She selected, deleted, organised the photos, named the albums, distinguished between her different poses and images.

At first I found this to be amusing. But I was sincerely concerned after I'd spent four hours watching two documentaries - one about the rise and fall of Maradona, the other about Apollo 11. Throughout the flight, she kept using the same gesture with her right hand, as her index finger flicked from one photo to the next on the screen. I saw nothing but pictures of her. Curiously, I don't think she took a single photo during the flight. In the glimpses that I saw, yes, I confess I did take a peek, there were no other photos, records of any other things, other people, other landscapes, events with other people or graphic elements. What would it be like to live in a world where the only thing we see is our ourselves?

What is the impact on our thought processes if we spend every day just staring at ourselves? Not even trying to see ourselves in other people, or in other actions?

Have we reached that point already? A theatre is the possibility to go somewhere else, to ignore taking a selfie. It offers the opportunity to meet other people, see other faces, other poses, other idiosyncracies. The theatre may even be the experience of an encounter with that part of us that exists, but that we do not know, that which is not recorded in any image, text, gesture, not even in a description of ourselves. How strange has this place become?

## KRAZY KAT THEATRE

*Krazy Kat*, by George Herriman, was published between 1913 and 1944 in the New York Evening Journal. The story was quite simple: it was about a dysfunctional relationship between a mouse and a cat. Krazy, the cat, was passionately in love with the mouse. Ignatz, the mouse, despised the cat's feelings and demonstrated this by always finding ways to throw a brick at him and hit him on the head. Krazy, the cat, because he was hopelessly in love, interpreted these attacks as signs of reciprocated love. During the years I was living in Antwerp, above all in the 2000s, I used to say, as a joke, that when I went back to Lisbon it felt a bit like I was Krazy Kat. Hopelessly in love with my city, I soon felt a brick hurled against my head, to remind me that my love wasn't reciprocated. Since I was living in a bustling performing and musical community in Belgium, which welcomed any foreign soul, it was quite disconcerting to return to a place that interpreted any signs of fascination and falling in love with great repudiation, and confronted challenges that were posed as obstacles. But that was back then, in a time when the streets were public and socialist, and art was a common place. Now, an aggressive right wing is encouraging a ferocious nationalism, that translates into the paradoxical division of the Netherlands, while the winds of a left-wing project are busying their nuptials in Portugal. Before I realised it, I had become the mouse. But something was not quite right. Who was I throwing bricks at? And why? Perhaps just to hear Krazy Kat's famous reply "Li'l dollink, allus f'etful"? Or something even more incomprehensible? And then a so-called pandemic came along...

I repeat... And then the pandemic came along. And I realised that I was the brick.

### **Brief note on the selfie theatre and the Krazy Kat theatre**

A theatre is a place where people think about others, collectively, using borrowed words. By contrast, a literary work, invites us to accept companionship, to the depths of our solitude. This seems like an obvious and banal comment, but perhaps it isn't. When the theatre has only itself as the other, what does it lend out, and to whom? And in order to say what? When the theatre loses its mismatches and misunderstandings, what and whom does it seek and challenge? And what about the brick? Who should it be thrown at?

### **Theatre in the pandemic**

There are solitudes filed with people. And worlds filled with noise. If we throw ourselves (into solitude and into the world) with our silence, would there be an echo, as Raduan Nassar<sup>2</sup> might remark?

### **Rewind**

In 1928 the Russian writer Daniil Kharms wrote a short story entitled: *The world*. He wrote something like: And then I realised that I am the world. But the world—is not me. Although at the same time I am the world. After that I didn't think anything more. Daniil Kharms wrote this text during the period that became known as *The Great Terror* (Stalinist), which the writer survived, despite great hunger and poverty, and ended his days in prison in Siberia, because his poems "did not make sense", as was stated in the transcript of his interrogation on January 1, 1928, if I'm not mistaken. The interrogators were unaware that Daniil Kharms did not use any metaphors, "this is a question of classical literature", he would say. When Kharms said - *A poem can be thrown against a window and break the pane of glass* - Daniil Kharms is Hanna Arendt! Daniil Kharms says: My poems are things that do something, they have action, they are verbs! It is the words that create the events, the written word becomes

an action. Writing is an event. It is the possibility of creating a connection between objects, people and events without knowing how, about, or why. If this condition of writing and words is recognised by those who practice it, occupying a place of speech, we have a phantom-writer. To write phantasmally is to let yourself be intoxicated by your own action, accepting that you don't know your own direction or objective. When language subjects the world to reason, dividing it between this and that, doesn't it ask: What's in the middle? What lies in the in-between? Nothing is this or that, nor the sum of the parts. Everything exists in the collision between the this and the that. It is the hiccup of time, between times. The phantom author is one who is asynchronous with the norm. He provokes error. Failure, error in the brain. He is the person in a car dealership who asks for a Skoda, cooked medium-rare. It is to increase the fault, the error of perception, the patterns that we mechanise and "create holes between this world and the next", as Yankelevich would say about Kharms. It's about seeing. Becoming oneself and becoming visible. Without absorption. Making an author accessible is a way of taming him, of fitting him inside the norm. Since the twenties, the other 20s, in the past, transforming life into art has ceased to be compatible with modernity itself. In these twenties, in 2020, the norm is the absurd, art is real life. "One can only consider something to lie outside the norm, if we compare that something with the norm", Albert Camus said in *The Myth of Sisyphus*. Malevich once scribbled behind a canvas, that he offered to one of his students: GO AND STOP PROGRESS!

**NOTE OR DIGRESSION**

A *literary*<sup>3</sup> work can never be read during its era, but it can, and should, be written during its era. I wrote this sentence many years ago and it has come back to haunt me. By a literary work I mean a work that writes: about our times, our anxieties, and our limits, occupying the space of

possibility. It can be found in a book, choreography, concert, performance. It inscribes and writes itself in our era. It occupies the space of possibility.

### **Literature or death**

In certain periods of history, such as the one we are living through now, life in particular ceases to be possible and we are no longer individuals and instead incorporate an idea of universal freedom, in the name of an ideology or utopia. We all belong to a network of change, where secrets are crimes and individual desires are ignored, as Maurice Blanchot said in his essay, "Literature and the Right to Death". In these times, in the current era, authors are the voices of a society, not because they have invested in a predominant trend of the discourse currently in power, not because they have written or designed their political and advertising slogans, nor because they subscribe to the most popular causes, but because they are the first, and sometimes the only, people who are capable of dying for freedom at any moment in time. AN AUTHOR CAN ALWAYS DIE RIGHT NOW. And societies have been generous in offering them multiple possible deaths: by stabbing them, executing them, torturing them, choking them, censoring them, imprisoning them, harassing them, calling them crazy, ignoring their voices, silencing them. Offering them temporary success, in exchange for their freedom. Selling them appearances instead of potential. Closing theatres.

The author who gives up, effectively resigns himself, even if he continues to complain. The author who remains an author, demands the right to death instead of being killed and he revolts. Like a terrorist, the author desires absolute freedom. Like a terrorist, an author is not afraid of death, an author is death, and death is the objective and underlying principle of LITERATURE. An author and a terrorist are not individuals, they are flags of a movement to which we cannot belong, because they belong to us. An author and a terrorist are "universal thoughts", Maurice Blanchot said in his essay "Literature and the Right to Death". Beyond history and the logical

coherence of geopolitics, sanitary cordons, global instructions, an author and a terrorist create unreal, alternative worlds, overlap them with current reality, making unreality possible, they sense freedom in places of confinement (do we really want to use this word?) because they can write, inscribe and rewrite the world and in the world, in real time.

An author and a terrorist are only recognised when they are dead. Physically, emotionally, literally, literarily. When they finish their work. I am talking about the death of the individual that must be attained in order for the author's objective to be fulfilled. When Maurice Blanchot speaks about death, he does not speak about a singular, important and significant event for those who, close to him, mourn his departure. I am talking about DEATH itself, as an act of meaning and as a right. And as a unique moment in which an unknown VOICE is born. The voice of the voiceless. Dying, as an action, has no reality, said Blanchot, because when death happens it no longer exists. Death cannot be experienced. Not by the living, nor by those who watch death. Death is the final abstraction, that we face on a daily basis. After this abstraction, everything else concerns different degrees of misunderstanding. In death there is no language. In death, consequently, there is no possibility of Literature or Art. Or even Terror. Death does not have to be. It is not. Death as an abstraction is the occupation of the possibility of absolute freedom. It is the fuel for art and freedom that defies the status quo, that which obeys the technical rules of LIFE. Death is the place of nothingness that becomes everything. It is the possibility of renewal.

### **Returning to selfies**

A human being is structured to learn to do and transform himself into anything, even a monster. We were made to absorb the world, and our recent self-fascination, in which we are absorbed only by ourselves, has been taking over who we are. How do you collectively die when the camera just looks at us, and no other gaze lies behind it?

### **Returning to bricks**

How much does the death of an idea cost? In 2020, perhaps this is our definition of the human condition?

### **Death once again.**

The idea once again. Now yes, I'm ready to start over. 2021?

The author writes in Portuguese in accordance with the old Orthographic Agreement.

<sup>1</sup> "Li'l dollink, allus f'etful" was one of the expressions of loving gratitude that the cat used to say, whenever it was hit by a brick.

<sup>2</sup> Raduan Nassar said: Against the noise of the world, I offer my silence.

<sup>3</sup> When I use the term "literary" here, I mean a work of fiction (it can be choreographic, performative, cinematic, sculptural, etc)

# Conexo- ceno

—  
**Paulo Mendes**

Antropólogo — Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro  
(UTAD), Departamento de Economia, Sociologia e Gestão

—  
O autor escreve de acordo  
com a antiga ortografia.

[...]  
**Sabemos hoje melhor do que nunca que  
tudo está relacionado, sabemos que estar  
em perigo é colocar (outrem) em perigo.**  
[...]

Em 1975 a antropóloga Margaret Mead e o climatologista William W. Kellogg organizaram uma das primeiras conferências multidisciplinares sobre aquecimento global/alterações climáticas (AC). Passaram quarenta e cinco anos e ler as actas do encontro científico é ler notícias de hoje. Não tanto sobre aquilo que na conferência se previa –isso é notícia que se vulgarizou nas últimas décadas, mas inteiramente nas preocupações então expressas pelos diversos cientistas. Passou quase meio século e ficamos a saber que não conseguimos muito mais do que reconhecer que é urgente alterar amanhã o que era urgente alterar então. Estamos em 1920 no meio de uma pandemia (P). As analogias possíveis entre AC e P são muitas. Destacam-se as semelhanças de escala global/planetária (ainda que com impactos diversos, tanto em P como em AC), e de universalidade (ninguém está fora, apesar de em P como em AC as desigualdades sociais também se manifestarem). Todavia, mais proeminente é o facto de estarmos a ensaiar outras formas de vida, tal como sugeriu Bruno Latour<sup>1</sup> nas primeiras semanas de “confinamento”. Apesar de dificuldades evidentes, confirmamos que é possível viver doutras formas, mesmo em sociedades em que sistemas de produção/economia imperam. Noutras palavras, a P demonstra que é possível viver num tempo lento e com alternativas ao chicote do crescimento

económico tal como, muito provavelmente, imporão os efeitos das AC quando se manifestarem numa escala global e em sincronia.

Porém, se há algo de semelhante entre P e AC é aquilo que Mead e Kellogg plasmaram no título das actas da conferência de 1975, *The Atmosphere: Endangered and Endangering* (1980): interconexão. Sabemos hoje melhor do que nunca que tudo está relacionado, sabemos que estar em perigo é colocar (outrem) em perigo. Tal como um vírus altera formas de vida e economias a uma escala global num intervalo de poucas semanas, também mudanças no padrão dos ventos poderão significar o declínio da maior floresta tropical da Terra, já que as areias do Sahara deixarão de alimentar os solos da Amazónia.

Entre P e AC difere a velocidade, mas pouco. P surge num tempo hiperacelerado medido e controlado pela produção e circulação de bens e dados; nas AC antropogénicas não se alteram padrões climáticos em dias ou semanas, porém para aquilo que julgávamos serem precisos séculos ou milénios, bastam décadas afinal.

P espera uma solução “natural” (imunidade de grupo), podendo esta ser acelerada pela “técnica” (vacina). Já as AC não convivem bem com a “técnica”, pois esta, até novidade em contrário, implica produção de energia que é sempre fonte de emissão de gases do efeito estufa, nuns casos mais a montante,

<sup>1</sup> <http://www.bruno-latour.fr/node/852.html>

noutros mais a jusante ou ao longo de toda a cadeia de produção —compare-se, por exemplo, energia eólica com energia a partir de combustíveis fósseis.

Se para P facilmente admitimos uma saída quase limpa por via da “técnica”, para AC dificilmente conseguimos conceber formas de saída sem recorrermos a coisas que são de “natureza cosmogónica”, nomeadamente, a transformações culturais e comportamentais profundas como aquelas implicadas em alterações na percepção do tempo e da vida. Viver lentamente e conceber que tudo o que nos rodeia é vida e tem direito a estar vivo, significa aprender a viver com menos (entenda-se, menos sujeitos ao materialismo, à distinção social baseada na propriedade, ou ao bem-estar medido pela quantidade) e facilitar espaços-vida para tudo o que é não-humano, mas também para o que é humano e não emana de centros hegemónicos em que a lógica do desenvolvimento tecnológico e crescimento económico prevalece.

Significa, numa palavra, **abdicar**. Abdicar não só de consumos e apropriação de recursos essenciais à vida, mas também de posições de privilégio que colocam em perigo tudo o que nos rodeia e, logo, nos colocam em perigo. Não nos envolvemos mais na luta contra as AC porque se trata numa escala pouco humana, demasiado grande para ser fácil e rapidamente compreendida. Não nos envolvemos mais porque tal implica transformações

radicais na nossa forma de vida. Não nos envolvemos mais porque consideramos que é um problema global que precisa da participação de todos e ao mesmo tempo. Contudo, bastará olhar para as AC como um fenómeno localizado para percebermos que outro caminho é possível. Se a abdicar juntarmos **localizar**, reconheceremos que as AC apesar de serem um fenómeno global, são facilmente localizáveis nos seus principais pontos emissores, e até nos receptores. Mapear estes pontos só se torna tarefa fácil porque eles são permeados por interesses que sendo económicos e geoestratégicos, são, acima de tudo, identitários e de ordem ontológica. Afinal, consumir não é só uma forma de estar, é também uma forma de pensar e de nos situarmos no mundo. Porém, se a esta forma de pensar e relação juntarmos **cuidar**, estaremos a ensaiar novas formas de viver e de coadjuvar outras vidas. Reparar, pensar, prestar atenção ao que nos rodeia é, num mesmo movimento, cuidar de nós e do outro. É viver melhor.

Não deveria ser um exercício difícil, no entanto é-o. Não nos consideramos “da natureza”, não nos contentamos sem o brilho das coisas, acreditamos que a técnica nos pode salvar, esperamos por divindades para sermos guiados, cultivamos o individualismo e a distinção social, cultivamos a dívida e não a dádiva, acreditamos na competição e não na cooperação, esquecemos que as AC, sendo

globais, são localizáveis. Muitos cientistas sociais propõem qualificar a era em que vivemos como Capitoloceno e não Antropoceno. Pretendem, justamente, enfatizar que as AC são fruto do “mundo capitalista” e não da humanidade como um todo e de igual modo. Certo é que o principal entrave a medidas contra as AC prende-se com questões económicas, especialmente porque a possibilidade de economias nacionais sem crescimento não é, sequer, considerada pelos decisores políticos e pelos seus principais assessores. Assim é por razões ideológicas invariavelmente marcadas por um discurso moral: a economia tem de crescer porque as dívidas são para serem pagas. A dívida, ou o valor moral atribuído à dívida, impossibilita qualquer acordo internacional de combate às AC. O que é particularmente caricato quando sabemos que com o fim do padrão-ouro, a criação do sistema fiduciário e a equiparação dos bancos de investimento a bancos comerciais, os empréstimos são feitos, quase sempre, com a emissão de dinheiro novo. Com a emissão de dívida inventamos também quem culpar. Não é novidade, mas hoje sabemos como nunca soubemos que tudo está interconectado. O Antropoceno pode ter começado com a sedimentação, a agricultura e o pastoreio, e não com a Revolução Industrial. Do mesmo modo, poderemos questionar quando começou o Capitoloceno, se com os banqueiros das cidades-estado italianas, a Bolsa

de Amsterdão ou após a Revolução Industrial. Já a percepção de como natureza e cultura estão intimamente interconectadas e, por isso, como economia ou finanças, poeiras australianas e doenças respiratórias na Califórnia, alterações climáticas e emissão de dívida estão relacionadas e se afectam mutuamente nas formas mais inesperadas e nas geografias mais distantes, é coisa que ainda estamos a (re)aprender. Transformar esta competência —nunca esquecida pelos povos animistas— que reconhece que no mundo tudo está interconectado em formas de viver melhor numa biosfera partilhada de modo sustentável e mais justo, estabelecerá os fundamentos para uma nova era, a do *Conexoceno*. Até lá, como Mead e Kellogg escreveram, *endangered and endangering*, fazemos perigar o planeta Terra e, com isso, perigamos a nossa própria existência. Até lá, viveremos com a incapacidade de imaginar futuros radiosos.

## ENGLISH

### Connectocene

—  
**Paulo Mendes**  
Anthropologist  
University of Trás-os-Montes and  
Alto Douro (UTAD), Department of  
Economics, Sociology and Management

In 1975, Margaret Mead (1901-1978), the internationally renowned American anthropologist, and William W. Kellogg (1917-2007), a climatologist who played a pioneering role in the use of satellites and meteorological research, organised one of the first multidisciplinary conferences on climate change / global warming (CC). Forty-five years later, when we read the minutes of this scientific encounter it's like reading today's news. Not so much in terms of the things that were predicted in the conference – which have become commonplace over recent decades, but in terms of the key concerns that were expressed at the time by the various scientists. Almost half a century has passed since then. In the interim period we have learned that we have achieved little more than recognising that it will be urgent to change tomorrow that which was already identified as being urgent to change back then. We are now in 1920, in the midst of a pandemic (P). There are many possible analogies between CC and P and certain obvious similarities: the global / planetary scale (although with different impacts, both in the case of P and CC), the universal reach (nobody is safe from this phenomenon, although social inequalities are evident in both cases) and, as Bruno Latour<sup>1</sup> suggested in the early weeks of “confinement”, we have demonstrated that it is possible to live in other ways (even in societies that are dominated by production / economic systems) or, in other words, P demonstrates that it is possible to live in a period of slowdown without the pressing need to achieve economic growth, just as the effects of CC are likely to be exacerbated on a global scale. However, if there is anything similar between P and CC, it is what Mead and Kellogg expressed in the title of

the minutes of the 1975 conference, *The Atmosphere: Endangered and Endangering* (1980): interconnection. Today we understand more than ever that everything is interlinked. We know that when we are in danger this also puts (someone else) in danger. Just as a virus alters our ways of life and our economies on a global scale within a few weeks, changes in wind patterns may also lead to the decline of the largest rainforest on Planet Earth, since the sands of the Sahara will no longer feed the Amazon's soils. Between P and CC the pace of change is different, but not radically different. P appears to be a hyper-accelerated time, measured and controlled by the production and circulation of goods and data; anthropogenic CC does not change weather patterns in a matter of days or weeks, but whereas we thought that it might take millennia, it is actually occurring within the space of a few decades. In relation to P we are waiting for a “natural” solution (herd immunity), which can be accelerated through “technical expertise” (a vaccine). CC, on the other hand, does not live harmoniously with “technical expertise”, since the latter implies energy production, which is always a source of greenhouse gas emissions, in some cases with changes upstream in the production chain, in others with changes more downstream or along the entire chain (compare, for example, wind energy with energy from fossil fuels). Whereas for P we easily admit an almost clean resolution, through applying “technical expertise”, for CC we can hardly conceive ways of resolving the situation without resorting to things that are “cosmogonic in nature”. In particular combatting CC requires profound cultural and behavioural transformations, such as those associated to changes in our perception of time and life. Living slowly and the realisation that everything around us is a form of life and has the right to live, means learning to live with less (i.e. being less dependent on materialism, on social distinctions based on property and on well-being or happiness measured in terms of quantity). It means ensuring that there are living spaces for everything that is non-human, and also for that which is human and does not emanate from

hegemonic centres, dominated by the logic of technological development and economic growth. In a word, it means to **relinquish** things. To relinquish privileged positions that endanger everything around us and therefore endanger us. We avoid becoming more involved in the fight against CC because it doesn't exist at a human scale. We avoid it because this would imply radical changes to our way of life. We avoid it because we believe it is a global problem that needs everyone's participation at the same time. However, we only have to look at CC as a localised phenomenon to realise that an alternative approach is indeed possible. If in addition to relinquishing things we also *localise*, we soon recognise that CC, despite being a global phenomenon, can easily be located at its main emitting points (and even at the main reception points). Mapping these points only becomes more difficult because we have to consider that the different sources of greenhouse gases also include ourselves. After all, consumption is not just a way of being, it is also a way of thinking. However, if in addition to this way of thinking and interrelating we also **care** for things, we can start to experiment with new ways of living and jointly help other lives. Noticing, thinking, paying attention to the things around us, at the same time, means taking care of ourselves and the other. It is about living better. This shouldn't be difficult, but it is. We do not consider ourselves to be “of nature”, we become dissatisfied without shiny things around us, we believe that technical expertise can save us, we wait for deities to guide us, we cultivate individualism and social distinction, we cultivate debt rather than natural gifts, we believe in competition rather than cooperation, we believe that we don't have power. Many social scientists propose to classify the current era as the Capitalocene rather than the Anthropocene. They aim to emphasise that CC is the result of the “capitalist world” rather than of humanity as a whole in a unified manner. What is certain is that the main obstacle to defining measures to combat CC is related to economic issues, especially since the possibility that national

economies may dispense with economic growth is not even considered by policy makers and their main advisers. This is due to ideological reasons that are invariably marked by a moral discourse: the economy must grow because debts must be paid. Debt, or the moral value attached to debt, precludes any international agreement to combat CC. This is particularly ludicrous when we know that with the end of the gold standard, the creation of the fiduciary system and the removal of restrictions against affiliations between commercial and investment banks, loans are almost always made by issuing new money. By issuing debt we also invent who we should blame. This is nothing new, but today we know more clearly than ever that everything is interconnected. The Anthropocene may have actually started with sedentarisation, agriculture and grazing, rather than with the Industrial Revolution. Likewise, we can ask when the Capitalocene began, whether it started with the bankers of the Italian city-states, the Amsterdam Stock Exchange or after the Industrial Revolution. This concerns the perception of how nature and culture are closely interconnected. We are still learning about the surprising links and causal chains between the economy or finances, Australian dust storms and respiratory diseases in California, climate change and debt issuance in the most distant parts of the world. Transforming this recent understanding, that recognises that everything in the world is interconnected, into better ways of life, in a shared biosphere, in a sustainable and fairer manner, will lay the foundations for a new era, that of the Connectocene. Until then, we are endangering the atmosphere and, with that, we are endangering our own existence. Until then we will live with the inability to imagine a bright future.

<sup>1</sup><http://www.bruno-latour.fr/node/852.html>

# Do fim do mundo às origens

[...] como fazer para que a literatura desperte o interesse do leitor? Como fazer com que a ficção, que fica aquém da realidade, nos leve para além da realidade? [...]

Recentemente, ouvi de uma jornalista que o maior obstáculo para a ficção no Brasil é conseguir se distanciar da realidade. Por um lado, ela tem razão. Quase vinte anos atrás, o anúncio do documentário “Ônibus 174”, sobre o sequestro de um autocarro no Rio de Janeiro, dizia: “A realidade supera a ficção.” De lá para cá, só cresceu o número de filmes e livros atrelados ao real. Quando a realidade é tão descabida, a ponto de parecer mais trágica do que qualquer representação artística, como fazer para que a literatura desperte o interesse do leitor? Como fazer com que a ficção, que fica aquém da realidade, nos leve para além da realidade? Mas, se, por um lado, a jornalista tem razão, por outro, eu diria que onde os limites e o fracasso se impõem é justamente onde o ponto de virada se faz. Os obstáculos da literatura são, não apenas o seu desafio, mas também a sua possibilidade de êxito. Assim, o excesso de realidade é ao mesmo tempo o defeito e a virtude da ficção no Brasil. Não apenas lá. Isso acontece em qualquer borda do mundo – em países marginais ou nas margens dos países economicamente dominantes, onde a precariedade convive com o absurdo. Em situações extremas, a realidade vai sempre extrapolar a ficção, ganhando muitas vezes o nome de *inimaginável*, para indicar que nem a nossa mente pode concebê-la. Mas eis que, de repente, não são apenas as margens que vivem essa experiência, e sim o mundo todo. Desde o início

da pandemia de covid-19, temos, em qualquer lado, a sensação de que a razoabilidade foi suspensa, e nada nos parece mais irreal do que a própria realidade. Num certo sentido, é como se as margens se empurrassem em direção ao centro. Estamos compartilhando cada vez mais os sentimentos de invisibilidade e incerteza. As catástrofes anunciadas pelas mudanças climáticas e a crise económica que apenas começa fazem do mundo inteiro uma enorme borda. Não há mais um eixo que sustente o edifício da civilização. Quando isso acontece, a ficção se vê diante do dilema: existir como escape dessa realidade tão pesada, criando mundos paralelos, ou fazer da realidade a própria matéria narrativa? No primeiro caso, pode passar a impressão de não estar conectada com o mundo, de ser alienada das questões que assolam uma determinada sociedade numa determinada época. No segundo, pode ficar atrelada às discussões do presente e acabar perdendo seu poder de emocionar. Ser tocado por alguma coisa é a própria alegria da leitura. Afinal, quem nunca se sentiu alegre e forte quando tocado por um texto, que na origem pode até ser doloroso? Antes de propor o que me parece um desdobramento possível para a ficção hoje, queria resgatar a ideia de “política da escrita”, pois quanto mais o mundo se aproxima de um abismo mais me parece impossível falar de ficção sem falar de política. Para situar esta ideia, vejamos duas interpretações distintas

acerca da relação entre literatura e real nas narrativas realistas do século XIX. Na primeira, Roland Barthes observa que no conto “Um coração simples”, de Flaubert, são os pequenos detalhes que estabelecem o elo entre texto e realidade, numa espécie de pequeno estranhamento. Ele utiliza a expressão *efeito de real* para definir o impacto provocado por um detalhe que salta do texto de forma inesperada. É do barômetro em cima do piano na casa de Madame Aubain que advém a sensação de realidade provocada no leitor. Uma sensação a qual poderíamos chamar também de *fulgor, vida* ou, por que não?, *verdade*. O detalhe que escapa do todo funciona como um clarão para o qual não se pode olhar demasiado tempo, porque mal se faz e já se borra, como uma fotografia que permanece longamente num banho de revelação. Na interpretação de Jacques Rancière, esse mesmo barômetro torna-se apenas mais um detalhe num texto repleto deles. Para o filósofo francês, a revolução literária posta em campo pelo Realismo só foi possível a partir do momento em que o excesso de detalhes tomou conta da narrativa, fazendo da literatura, pela primeira vez, um espaço democrático. A função do detalhe não seria propriamente dizer “eu sou o real”, mas ocupar a literatura com pessoas e coisas antes banais demais para ela, gerando um efeito de igualdade. Os personagens que antes não mereciam ser distinguidos pela ficção passaram a

[...]

# As catástrofes anunciadas pelas mudanças climáticas e a crise económica que apenas começa fazem do mundo inteiro uma enorme borda. Não há mais um eixo que sustente o edifício da civilização.

[...]

povoar a narrativa. O romance se esparramou pelas páginas, perdeu o centro para o qual convergiam todas as partes, se complexificando. Olhando para trás, vemos que, na sua política, a literatura se democratizou. No entanto, assim como ocorre nas democracias governamentais, deixou de fora um monte de gente, privilegiou o nosso conhecido homem branco ocidental. Se o chamado homem comum um dia esteve à margem na literatura, logo se tornou o seu centro. Por isso, agora, a política literária avança mais uma vez a partir das bordas. Há dois séculos, o homem comum fez saltarem os deuses e semideuses; desta vez, são aqueles que permaneceram excluídos da democracia literária que o empurram, para que novos espaços se abram. Nesse sentido, parece-me que uma das hipóteses de renovação da narrativa seja a invasão de todos os grupos minoritários: negros, indígenas, mulheres, homossexuais, transexuais e tudo o que não caiba no rótulo dominante. O conceito em voga de *lugar de fala* revela o desejo e a exigência, por parte de quem foi silenciado, de ser ouvido. Eles querem escrever, falar, e o fazem. Legítimo direito sem o qual nenhuma democracia se realiza integralmente. O mesmo acontece para a democracia literária, que seguiu o caminho da governamental; mas no caso da primeira me parece importante não sucumbirmos à ideia de que apenas podemos escrever do nosso lugar de fala, o que faria com que a literatura perdesse aquilo que,

até hoje, foi sua maior força: a possibilidade de se colocar no lugar do outro.

O que seria de nós sem o “Eu é um outro”, de Rimbaud? Que graça teria escrever se apenas pudessemos falar do que conhecemos? A necessidade política de ouvirmos os historicamente silenciados não pode, na outra extremidade, arrancar da literatura seu dom de *outrar-se*. Por isso, tenho pensado cada vez mais de que forma as múltiplas vozes podem se somar, em vez de se subtraírem, construindo uma espécie de coro, de comunidade.

O escritor brasileiro Julián Fuks, vencedor do prêmio Saramago, propôs com seu último livro a concepção de uma literatura ocupada. À sua voz autoficcional, somou as vozes de outras pessoas, marginalizadas pela sociedade, com quem ele conviveu e a quem ouviu. Abrir o texto para a ocupação do outro, perdendo o controle do *eu*, é uma das formas de desestabilizar o centro, de engendrar outra revolução. Depois de muito tempo pensando a autoficção, no meu último romance (ainda não publicado), me propus a pôr em prática aquilo a que poderíamos chamar de *alterficção*, a autoficção do outro. Colhi depoimentos de uma mulher que tinha sido estuprada num lugar emblemático do Rio de Janeiro e escrevi como se fosse ela a escrever, tentando que o corpo dela se apoderasse do meu. Escrevo “colhi” e logo me lembro de um pequeno ensaio escrito em 1986 por Ursula K. Le Guin, intitulado “The carrier bag theory of fiction”

(algo como: “A teoria da sacola na ficção”). Nele, a escritora defende que nas regiões temperadas e tropicais onde o hominídeo deu origem ao ser humano, entre 65% a 80% da alimentação provinha da coleta de vegetais, frutas, sementes e raízes. Por conta disso, o primeiro utensílio utilizado pela humanidade para garantir a sua subsistência teria sido o recipiente: uma sacola, para transportar a comida, e uma mochila - ou *sling* - para carregar a prole de um lado a outro com as mãos livres.

Demorou para que os seres humanos tivessem a ideia de sair à caça de animais de grande porte. Quando isso aconteceu, defende Le Guin, eles trouxeram muito mais do que animais mortos: “Os caçadores habilidosos da época voltavam cambaleando com um monte de carne, um monte de marfim e uma história. Não era a carne que fazia a diferença. Era a história.” Nesse momento, as narrativas se tornaram mais dramáticas e interessantes. Afinal, ao contrário do tedioso movimento de arrancar uma semente de aveia selvagem da sua casca, o embate sangüinolento com um mamute tem ação. Mais ainda: tem um herói. Foi esse herói que começou a narrar as nossas histórias, e não parou mais. Quem narra a história? é uma questão não apenas literária, mas também política. Na sua teoria da sacola, Le Guin comenta que, quando estava escrevendo *Três Guinéus*, Virginia Woolf elaborou um glossário em seu caderno de anotações. Um dos verbetes

era “heroísmo”, definido pela autora como “botulismo”. Ela tinha razão, o heroísmo está mais para uma doença tóxica e fatal do que para a salvação de mulheres indefesas e o assassinato de homens maus. As histórias foram frequentemente protagonizadas pelos heróis que espancam, estupram, matam. Essas narrativas heroicas funcionam como uma lança, seguem numa única direção, ultrapassam o conflito e chegam ao seu *grand finale*. Le Guin propõe: “Eu ousaria dizer que o formato natural, próprio, adequado do romance pode ser o de um saco, uma sacola. Um livro guarda palavras. Palavras guardam coisas. Um romance é uma sacola de talismãs, que guarda itens em uma específica e poderosa relação uns com os outros e em relação a nós.” Mudar da arma para a sacola é mudar quem conta a história. E é também mudar a forma de contar histórias, porque numa bolsa cabem todos os tipos de vozes. A variedade de sementes, frutas e vegetais colhidos pelos nossos ancestrais pré-históricos eram para ser partilhados, como nas narrativas de que Walter Benjamin anuncia a morte em seu conhecido ensaio sobre a obra de Nikolai Leskov. Num certo sentido, eu diria que a experiência do fim do mundo nos aproxima das nossas origens. Começamos a sentir um desejo de ouvir as narrativas ancestrais, onde sonho e realidade são uma coisa só e onde a palavra perde sua autoria e se espalha pela comunidade.

[...]

E é também  
mudar a forma  
de contar  
histórias, porque  
numa bolsa  
cabem todos os  
tipos de vozes.

[...]

## From the end of the world and our origins

Tatiana Salem Levy  
Writer, Brasil

A journalist recently told me that the biggest obstacle to writing fiction in Brazil is to find a way to distance oneself from reality. In a way, she's right. Almost twenty years ago, the poster for the documentary "Bus 174", about the hijacking of a bus in Rio de Janeiro, included the log line: "Reality surpasses fiction." Since then, the number of films and books linked to real-life situations has continued to rise. When reality is so out of kilter, to the point of appearing more tragic than any fictional representation, how can literature interest any reader? How can we write fiction, which is less exuberant than reality, that takes us beyond reality? While, on the one hand, the journalist may be right, on the other, I would say that turning points are found precisely when limits and failure are imposed. Literature's obstacles are not only its challenge, they also underpin its possibility of success. The excess of reality is therefore both the defect and the virtue of the fiction produced in Brazil.

And not just in Brazil. The same situation is happening in any corner of the world - in marginal countries or on the outskirts of the economically powerful countries, where precarious existence lives alongside the absurd. In extreme situations, truth will always be stranger than fiction. It may even be called *unimaginable*, to indicate that not even our minds can conceive it. But suddenly, it is not just the margins of society that are undergoing this experience, but the entire world. Since the onset of the Covid-19 pandemic, everyone, everywhere, has had the feeling that reasonableness has been suspended, and nothing seems more unreal than reality itself.

In a certain sense, it is as if the margins

are pushing towards the centre.

We increasingly share feelings of unpredictability and uncertainty. The catastrophes that have been ushered in by climate change and the economic crisis have transformed the entire world into a huge marginal zone. There is no longer a central axis that underpins the construction of civilisation.

When this occurs, fiction has to confront a dilemma: to exist as a form of escape from this burdensome reality, creating parallel worlds, or make reality its own subject matter? If writers take the first option, this may give the impression of being disconnected from the world, alienated from the issues that plague a given society at a specific moment in time. But the second option may bind authors to having to discuss present-day concerns which reduces their freedom of movement. Being touched by something stands at the very heart of the joy of reading. After all, who hasn't felt happy or strong after being moved by a text, which initially may even be painful?

Before proposing what seems to me a possible development for fiction today, I wanted to redeem the idea of the "politics of writing", because the closer the world gets to an abyss the more it seems to be impossible to talk about fiction without talking about politics. To situate this idea, let us look at two different interpretations about the relationship between literature and reality, in the realistic narratives written in the 19th century.

In relationship to 19th century literature, Roland Barthes observes that in Flaubert's short story "A Simple Heart", it is the small details that establish the link between the text and reality, in a kind of minor estrangement. Barthes uses the expression *effet de réel* (the effect of reality) to define the impact caused by a detail, that jumps out of the text in an unexpected manner. For example, it is the barometer on top of the piano in Madame Aubain's house that provokes a sensation of reality in the reader. A sensation that we could also call a *glow*, *life* or, even *truth*. The detail that escapes everyone's attention serves as a sudden flash that cannot be stared at for too long, because as soon as one does so, it fades, like a photograph that remains for too long in the image photographic stop bath while the image

is being developed.

In the opinion of Jacques Rancière, the same barometer is just one more detail, in a text filled with details. For this French philosopher, the literary revolution that was launched by Realism was only made possible when the excess of details took over the narrative, making literature a democratic space for the first time. The function of detail is not exactly to say "I am reality", but to make literature talk about people and things that were previously too banal for it, thereby generating an effect of equality. Characters who previously did not deserve to be highlighted in fiction began to populate narratives. The novel spread across the pages, lost the centre to which all parts converged, and became more complex.

Looking back, we can see that literature, in its politics, democratised itself. However, as in governmental democracies, it actually excluded many people, and focused on the well-known Western white man. Whereas the so-called "common man" once stood on the sidelines of literature, he soon became its centre. Literary politics therefore now advances once again from the edges. Two centuries ago, it was the common man who forced gods and demigods to jump. In the contemporary period, it is those who remain excluded from literary democracy that push it forward, in order for new spaces to open up. In this sense, it seems to me that one of the hypotheses for renewing the narrative is the invasion of all minority groups: blacks, indigenous people, women, homosexuals, transsexuals and everything that does not fit within the dominant label. The concept currently in vogue of a *lugar de fala* (a standpoint) reveals the desire and demand to be heard by those who have hitherto been silenced. They want to write and speak and they do so. This is a legitimate right, without which no democracy can be fully attained. The same is true for literary democracy, which followed the governmental path. But in the case of the former, it seems important to us not to succumb to the idea that we can only write from our own standpoint, because this would cause literature to lose that which, until now, has been its greatest strength: the possibility of putting oneself in the

place of the other.

What would become of us without Rimbaud's "I is another"? What would be the point of writing if we could only talk about what we know? The political necessity of listening to those who have been historically silenced cannot, at the other extreme, remove from literature its gift to *become another*. For this reason, I have been thinking more and more about how multiple voices can be added, instead of being subtracted, and thereby build a kind of choir, a community. The Brazilian writer, Julián Fuks, winner of the Saramago award, proposed the concept of busy literature in his most recent work. Alongside his auto-fictional voice, he added the voices of other people, who have been marginalised by society, with whom he has lived and listened. Opening up the text to be occupied by the other, losing control of the self, is one of the techniques that can be used to destabilise the centre, to engender another revolution. After spending a long time thinking about autofiction, in my most recent novel (which hasn't yet been published), I set out to put into practice that which we could call *alterfiction*, the autofiction of the other. I collected testimonies from a woman who had been raped in an emblematic location in Rio de Janeiro, and wrote the text as if she were writing the text, in an attempt to get her body to take over mine.

I just used the expression "I collected" which immediately makes me think about a short essay written by Ursula K. Le Guin in 1986, entitled "The carrier bag theory of fiction" in which she says that in the temperate and tropical regions where it appears that hominids evolved into human beings, between 65% to 80% of the food was derived from gathering vegetables, fruits, seeds and roots. For this reason, the first tool used by mankind to guarantee their livelihood would have been the container: a bag, to transport food, and a pouch - or sling - to carry their offspring from one place to another, while keeping their hands free. It took a long time before human beings had the idea of hunting for large animals. When that occurred, says Le Guin, they brought back much more than dead animals: "The skillful hunters would come staggering back with a load of meat, a lot of ivory,

and a story. It wasn't the meat that made the difference. It was the story." At that period in time, the stories suddenly became more dramatic and interesting. After all, unlike the tedious movement of pulling a wild oat seed from its shell, the bloody clash with a woolly mammoth involved action. Furthermore: there is a hero. It was this hero who started to tell our stories, and this hasn't stopped since.

Who tells the story? This isn't just a literary question, but also a political one. In her shopping bag theory, Le Guin comments that when Virginia Woolf was writing *Three Guineas*, she drafted a glossary in her notebook. One of the entries was "heroism", which she defined as "botulism". She was right, heroism is more about a toxic and fatal disease than the salvation of damsels in distress and killing villains.

The stories were often carried out by heroes who would beat, rape and kill others. These heroic narratives operated like a spear, the hero went in one direction, overcame conflict and attained his grand finale. Le Guin proposes: "I would go so far as to say that the natural, proper, fitting shape of the novel might be that of a sack, a bag. A book holds words. Words hold things. They bear meanings. A novel is a medicine bundle, holding things in a particular, powerful relation to one another and to us."

Changing from a gun to a bag involves changing who tells the story. And it is also about changing the form of storytelling, because all kinds of voices can fit in one bag. The variety of seeds, fruits and vegetables harvested by our prehistoric ancestors were to be shared, as in the narratives whose death is proclaimed by Walter Benjamin in his well-known essay on the work of Nikolai Leskov. In a sense, I would say that the experience of the end of the world brings us closer to our origins. We begin to feel a desire to hear ancestral narratives, where dream and reality are united and where the word loses its authorship and spreads throughout the community.

O que  
dissemos ter  
inventado,  
já existia

Foi apenas em 2020 que descobri o pensamento filosófico de Gaston Bachelard (1884-1962), autor que já há muito tempo havia refletido sobre uma poética do cotidiano e uma poética do espaço, preparando-nos para enfrentar, de modos eventualmente mais utópicos, as condições nas quais passamos a viver. Bachelard viveu numa França atravessada por conflitos sociais e políticos que transformaram a noção de comunidade e de sociedade, e que o filósofo procurou estudar, a partir de uma prática profissional em tudo distante de filosofia sobre a qual é recordado.

Na verdade, Bachelard inventou uma relação de imaginação entre a poesia e o cotidiano a partir de uma vida de radialista, técnico de engenharia elétrica, professor de química e física e, entretanto, filósofo, que nos permite hoje entender de forma mais ampla, o potencial exploratório do espaço a que chamamos casa, e a transformação desse espaço limitado no mundo de possibilidades que gostávamos de ver efetivadas. Dediquei-me a ouvir sobre Bachelard em várias entrevistas e emissões da France Culture, consumidas em *bingepodcasting* nos quilômetros que fazia para fugir ao confinamento.

Apreendi que uma casa pode ser uma metáfora do crescimento do indivíduo, das raízes ao sótão, da infância a sabedoria. Apreendi também que o modo como nos deslocamos num espaço pressupõe uma coreografia de movimentos que se alicerça numa relação que queremos causal com os

objetos que ali instalamos. E aprendi ainda que se é possível construir uma poética a partir do espaço, ela deve existir enquanto hipótese de transformação desse espaço. E, por aí fora, deveremos acreditar, mas não em demasia, na imaterialidade dos espaços. Se a realidade tem nomes, formas e consequências, cabe-nos atribuir-lhes sentidos que melhor nos possam ajudar a percorrer os espaços vazios. Apreendi com a filosofia de Bachelard que o espaço não é independente das massas que o ocupam.

Se as instituições culturais têm uma identidade imaterial infinita – são lugares de descobertas distintas – e uma identidade material finita, ao materializarem um conceito que pode, e deve, ter consequência na sua arquitetura, então os teatros acrescentam uma outra camada, a do sentido, pelo modo como se deixam ocupar e, nessas ocupações temporárias, se sujeitam a constantes revalidações.

A temporada que vivemos, foi uma cheia de espaços vazios, sem espaços de encontro, cheia de lugares transformados em não-lugares, numa versão muito mais distópica do que aquela preconizada por Marc Augé. A ausência de pessoas transformou os lugares em espaços de fantasmas e de memórias, espaços de projeção de hipóteses e de espectros, de impedimentos e incompletudes. E os teatros, no meio disso, afastados do centro do mundo, tornaram-se espelhos sem reflexo, imagens sem contexto, palavras sem eco ou reverberação, verbos planos, sem conjugação possível.

Para alguém como eu que

[...]

## A temporada que vivemos, foi uma cheia de espaços vazios, sem espaços de encontro

[...]

encheu páginas a falar sobre a dimensão efêmera dos espetáculos e escreveu em várias línguas que o teatro é um lugar de onde se vê, a impossibilidade de estar presente no teatro foi, em 2020 e em certa medida, a impossibilidade de existir. De um momento para o outro, revelámo-nos impreparados para fazer coincidir e efetivar, a dupla condição do teatro, enquanto edifício, ou seja espaço, e a sua missão, ou seja, a sua poética. De repente, com tantos anos a discursarmos sobre o potencial de encontro e a imaginação ao serviço de uma função, revelámo-nos impotentes na capacidade de transformação e reavaliação dos mesmos termos que, ao longo de anos, temos ajudado a erodir (uma nota lateral: o corretor automático assumiu iludir em vez de erodir, e talvez não seja errado).

Se a identidade dos espaços se faz, primeiro, pelos objetivos artísticos, programáticos, estratégicos e institucionais e, segundo, pelos ou através dos modos de interpretação será porque os artistas (material) dão forma, aos espetáculos (às ideias), fazendo com que em vez de efêmeros sejam imateriais mas não desapareçam, tornam-se ou não reais conforme a sua capacidade em serem materiais, ou seja, se prolongarem e deixarem marcas nos espaços vazios. Ora, precisamente aquilo que fomos impedidos de aceder em 2020, foi a materialidade dos espetáculos, a sua realidade. Eles existiram e não existiram. Eles propuseram mas não foram. Eles imagina-

ram-se mas não aconteceram realmente. Eles fizeram-se no espaço virtual, inacessível, na nuvem, foram vistos mas não foram percebidos se, por percepção quisermos entender a projeção que neles podemos fazer. Não foram, adaptaram-se. Não se adaptaram, concederam. E, nessa concessão, perderam-se.

No entanto, continuámos a chamar espetáculo a tudo aquilo que se desenvolveu, se assemelhou, e se apresentou como espetáculo. A identidade artística, programática e institucional que a partir deles se desenhou, é que, muito provavelmente, foi uma identidade zero. Uma identidade porvir. Uma identidade sem forma, logo, sem identidade que possa chamar sua, como o drama teórico dos espetáculos partilhados por vários espaços e que, para cada um deles, respondem de modos diferentes às identidades individuais, fazendo da sua um cadáver-esquisito sobrevivente. Será que esses espetáculos respondem a várias identidades porque têm uma identidade múltipla ou uma identidade imaterial e infinita? Como pode um movimento (material) desenhar através da ação (imaterial) uma ideia de presença? E como pode um espetáculo imaterial, porque virtual, reganhar (recuperar, ver-lhe devolvida, partilhar) a sua materialidade quando voltar a ser apresentado em frente a um público? É o mesmo espetáculo ou uma nova realidade?

Como diria Henri Bergson, esses espetáculos que ficaram entre a representação e a realidade, nesse espaço

intermédio, não-espaço, espaço vazio, desenvolveram uma identidade que não lhes pertence, porque não foi partilhada, e que só existiu enquanto imagem e ideia, enquanto modalidade de contemplação.

O problema do que nos aconteceu, nessa dificuldade em fazermos conciliar edifício e missão, não reside apenas na impossibilidade de continuarmos a chamar de teatro o que se fez, mas de nos continuarmos a definir como espetadores. Quanto muito, observadores. Talvez mesmo *voyeurs*. Mas certamente que não espetadores, porque a imagem que substituiu a realidade, é uma imagem que nos deixa cativos, ou dela podemos ficar cativos. Ela é, porque somos nós quem a observa, anterior à nossa presença. Espera por

nós, mas não é ativada por nós, como o teatro, que só existe se alguém for sua testemunha.

Uma pessoa pode atravessar um palco e isso será teatro, talvez, mas é preciso predefinir que aquele espaço é um palco, num lugar a que chamamos de teatro, e que aquela pessoa cumpre uma função outra que não depende daquele palco para se materializar em sentido.

Um palco será um palco se quem em cima dele estiver a representar porque alguém, outro, está a ver. No plano virtual – ou imaterial ou onírico ou online – deveremos saber responder, ou escolher, se o sentido decorre das imagens, ou se são as imagens instrumentais ao serviço de uma ficção. Não é do mesmo plano, porque não é do mesmo espaço que aqui falamos. E,

por isso, também não deveria ser tão fácil a adaptação de um discurso a algo que não é conforme à prática que havia sido determinada, imaginada, produzida e, hipoteticamente, representada. Um espetáculo não é uma transmissão, mesmo que um espetáculo possa ser transmitido. E aquilo que um espetáculo possa transmitir, é distinto da ideia de transmissão, mesmo que o verbo transitivo possa ser o mesmo. Da mesma forma que um espetador, em todo o seu potencial de transformação, não o é se o mesmo tipo de limitação física a que se sujeita face a um ecrã, seja transferida para uma sala com fitas a isolarem cadeiras, regras de assistência e presença semelhantes aos cuidados a ter nas cadeiras junto das janelas de aviões, se a sua saída da

sala estiver a ser controlada e observada por todos os outros espetadores e se, afinal, a sua presença pública for objeto, não de controlo, mas de temor. Ou seja, um espetador não se transforma em performer porque o espetáculo acabou, ou começou outro, o da *myse-en-abîme* pirandelliano da plateia dentro da plateia. É-se, eventualmente, um objeto num espaço, ao dispor de regras e com uma função, mas não se é inteiramente cidadão, que é o que é um espetador numa plateia, em frente a um palco, a assistir a alguém numa função específica que é a de afirmar algo que, metaforicamente, pode espoletar projeções e cumplicidades. No espaço tornado vazio, a poética que ali se viveu permaneceu silenciosa, como a árvore que, sozinha, caiu na

floresta. Quem a empurrou? Porque desistiu? O que irá surgir? Ainda não inventámos a língua que saberá o que chamar aos palcos que ficaram vazios, e que nos define a nós, vazios sem palcos em frente a ecrãs verticais, sem a profundidade de campo, e a abertura de cena a que nos habituámos a chamar de casa. Estrangeiros *chez soi*, em casa, em nós. Usámos, contudo, uma novilíngua expiatória, chamando ao que não o era, aquilo que mais se lhe aproximava, num exercício de projeção que sabíamos tão mais virtual do que o brilho do ecrã, que nem luz de projetor sabia, ou podia ser. Inventámos, desenvolvemos, habituámo-nos, porque, como lembra Bachelard, depressa nos vemos refletidos nas sombras, nos

lastros, nas memórias do que identificamos como elementos essenciais e constitutivos, ainda que aproximativos, do que temos como referência. Continuámos a chamar os ecrãs de palco, as imagens de espetáculos, os corpos neles plasmados de intérpretes, a nós de espetadores. Ficciónámos a realidade para evitar o vazio, para não aprendermos a viver com ele, nem a ele nos habituarmos. Como disse John Le Carré, tornar esta insuportável realidade, compreensível. Talvez falte isso, para que o vazio não nos pareça o fim que é sempre preciso identificar para que se dê propósito à viagem. Não começámos, ficámos. Continuamos à espera que passe. Vazios.

# Vazios.

## What we said we invented, already existed

—  
**Tiago Bartolomeu Costa**  
Programmer and author

It was only in 2020 that I discovered the philosophical thinking of Gaston Bachelard (1884-1962), who many years ago began to reflect on the poetics of everyday life and the poetics of space, and prepared us to face, eventually in more utopian ways, the conditions in which we will live in the future. He was living in France, which at the time was wrought by social and political conflict, which was transforming the prevailing notion of community and society. He sought to study this, from a professional practice that was far removed from the field of philosophy, for which he is best remembered. In fact, Bachelard invented an imaginative relationship between poetry and everyday life, based on a life as a radio broadcaster, electrical engineering technician, chemistry and physics professor and, also, a philosopher, who today allows us to understand more broadly, the exploratory potential of the space that we call our home, and the transformation of this limited space into the world of possibilities that we would like to see fulfilled. I listened to ideas about Bachelard in several interviews and broadcasts produced by France Culture, that I consumed through binge podcasting, as I travelled many kilometres to evade the lockdown. I learned from him that a home can be a metaphor for an individual's growth, from the roots to the attic, from childhood to wisdom. I also learned that the way that we move in a space presupposes a certain choreography of movement, based on a relationship with the objects that we place there, that we intend to be causal. I also learned that if it is possible to build a poetics of space, this must exist as a hypothesis for transforming that very space. On

this basis, we must also believe, but not excessively, in the immateriality of spaces. If reality has names, forms and consequences, it is up to us to assign them meanings that are best suited to help us navigate the empty spaces. I learned from Bachelard's philosophy that space is not independent of the elements that occupy it. If cultural institutions have an infinite immaterial identity - as places that harbour different discoveries - and a finite material identity - by materialising a concept that can, and should, have an impact on their architecture - then theatres add another layer, the layer of meaning, inasmuch that they allow themselves to be occupied and, through such temporary occupations, they are subjected to constant revalidations. The current theatre season is filled with empty spaces, without any meeting spaces, with places that have been transformed into non-places, in a much more dystopian version than that advocated by Marc Augé. The absence of people has transformed these places into spaces that are filled with ghosts and memories, spaces for projecting hypotheses and spectra, of impediments and forms of incompleteness. In the midst of all this, theatres, far removed from the centre of the world, have become reflectionless mirrors, images without any context, words without any echoes or reverberations, flat verbs, without any possible conjugation. For someone like me, who has filled many pages talking about the ephemeral dimension of the performances and has written in several languages that the theatre is a place from which we see things, the impossibility of being present in the theatre in 2020 to a certain extent constituted an impossibility of existence. We suddenly realised that we were completely unprepared to ensure the combination of the dual condition of the theatre - as a building, i.e. as a space, and as a mission, i.e. as a form of poetics. All of a sudden, after spending many years talking about the potential for encounter and imagination at the service of a specific function, we realised that we were powerless before the capacity for transformation and reassessment of the very terms that, over the years, we have helped erode (As a side note : as I wrote this, the

autocorrect assumed that I had written "iludir" (delude) instead of "erodir" (erode) - perhaps it was right).

If the identity of spaces is fulfilled, firstly, by their artistic, programmatic, strategic and institutional objectives and, secondly, by or through their modes of performance, it is because the artists (material) give to the performances (to the ideas), ensuring that instead of being fleeting moments they become immaterial but don't disappear, and become real or otherwise, in function of their ability to be material, i.e. they reach out and leave marks in the empty spaces. It was precisely the materiality of the performances, their reality, that we were denied access to in 2020. They existed and yet they didn't exist. They proposed things but never actually happened. They imagined themselves but didn't really occur. They asserted themselves in the virtual, inaccessible space, in the cloud. They were seen, but they were not perceived — if, by perception, we understand the sense of projection that we can achieve in them. They didn't occur, they adapted themselves. They didn't adapt themselves, they conceded. And, precisely through that concession, they lost themselves. However, we continued to use the word "espetáculo" (performance, show or spectacle) for everything that was developed, resembled, and was presented as a performance. The artistic, programmatic and institutional identity that was traced on the basis of these "performances" was probably a zero identity. An identity in becoming. A formless identity, therefore, without an identity that could be called its own, like the theoretical drama of performances that are shared by several spaces and which, in each of them, respond in different ways to individual identities, establishing them as strange surviving corpses. Do these performances respond to various identities because they have a multiple identity or because they have an immaterial and infinite identity? How can a (material) movement trace, through an (immaterial) action, an idea of presence? And how can a performance which is immaterial, because it is a virtual performance, regain (recover, share, restitute) its materiality when it

is once again presented in front of an audience? Is it the same performance, or a new reality? As Henri Bergson would say, those performances that existed between representation and reality, in this intermediate space, non-space, empty space, developed an identity that does not belong to them, because it was not shared, and only existed as an image and idea, as a modality of contemplation. The problem associated to that which happened to us, in this difficult task of reconciling the building and the mission, lies not only in the impossibility of continuing to use the word theatre to talk about what we did, but of continuing to define ourselves as spectators. At best we were observers. Perhaps even voyeurs. But we certainly weren't spectators, because the image that substituted reality, is an image that leaves us captive, or by which we can be captivated. Given that we are the ones who behold it, it exists prior to our presence. It awaits us, but it is not activated by us, as in the theatre, which only exists if someone witnesses the performance. A person can cross a stage and that will perhaps make it a theatre, but it is necessary to predetermine that the space is actually a stage, in a place that we call a theatre, and that that person fulfils another function that does not depend on that stage to materialise itself in terms of its meaning. A stage only becomes a stage if the person on top of it is giving a performance and another person is watching. In the virtual world - either immaterial, dreamlike or online - we must know how to answer, or choose, whether the meaning derives from the images, or whether they are instrumental images, at the service of a fiction. It doesn't exist on the same plane, because in this case we are not talking about the same space. And, therefore, it should be more difficult to adapt a discourse to something that does not stand in accordance with the practice that had been determined, imagined, produced and, hypothetically, performed. A performance is not a transmission, even if it can be transmitted. And that which a performance can transmit is different from the idea of transmission, even though the transitive verb may be the same. In the same way that a spectator, in all his potential for transformation,

is not a spectator if the same type of physical limitation to which he is subjected in front of a screen, is transferred to an auditorium with tapes that isolate some of the chairs, with rules governing the act of watching and presence that are similar to the care taken in window seats in planes, if their exit from the auditorium is controlled and observed by all the other spectators and if, after all, their public presence is the object, not of control, but of fear. A spectator does not become a performer because the show is over, or another one has begun, in a kind of Pirandellian *mise en abyme* of the audience within the audience. In other words, a person is not a spectator if his or her physical presence constitutes a problem of control and management. The person may eventually be an object in a space, with specific rules and a function, but he or she is not a full citizen, which is the status of a spectator in an audience, in front of a stage, watching someone in a specific function, affirming something that, metaphorically, can trigger projections and complicities. In the emptied space, the poetics that previously lived there remain silent, like a tree that fell down, alone in the forest. Who pushed it over? Why did it give up? What will emerge from this? We have not yet invented the language that will help us know what to call the empty stages, which define us, voids without stages in front of vertical screens, without depth of field, and the opening of the theatre stage to that which were used to calling home. Foreigners *chez soi*, at home, in our own space. We nonetheless use a new expiatory language, referring to that which wasn't, to that which came closest to it, in an exercise of projection that we knew was much more virtual than the brightness of the screen, that didn't even know about a projector light, or how to exist. We invented, developed, got used to the new situation, because, as Bachelard recalls, we soon find ourselves reflected in the shadows, in the ballasts, in the memories of that which we have identified as being essential and constitutive elements, albeit only drawing close, to that which we hold as references. We continued to refer to screens as a stage, to the images as performances, to the bodies framed therein as performers, and to ourselves as spectators. We weave fictions for

reality to avoid the void, so that we don't learn to live with it, or get used to it. As John Le Carré said, to make this unbearable reality, understandable. Perhaps that is what is missing, so that the void does not seem to be the end that we always need to identify in order to give a purpose to the journey. We didn't begin, we lingered. And we continue to wait for it all to pass. Voids.

# History Repeating

“Respiremos fundo, de forma a sentirmos o cheiro das coisas que já estavam podres antes de a pandemia ter chegado.”

**“Reconhecemos com satisfação coisas que já sabíamos, e sentimo-nos leitores privilegiados, connaisseurs, num sentimento pequeno-burguês de proprietário-zito.”<sup>1</sup>**

O tempo tende para a profecia. Apavorados e despertos, queremos espreitar. Também dou por mim (mais vezes do que gostaria de admitir) apanhada em rituais de adivinhação; mas o esforço não disfarça a minha ignorância. Não me sinto especialmente habilitada a falar sobre o futuro, apesar de ser essa a ‘encomenda’ subjacente ao título geral desta publicação - um título atirado para a frente, impaciente. Há razões de sobra para estarmos impacientes, num cenário em que a indefinição foi elevada à categoria de condição permanente; assim como há mérito em querer estimular o pensamento e o cuidado, em vez de sucumbir à navegação à vista e à ‘adaptação resiliente’. Porém, sem pistas inteligentes acerca do que nos espera do lado de lá da vacina, proponho antes que nos concentremos nas tarefas do passado. Que em vez de especularmos acerca dos ‘tempos novos’, nos ocupemos de temas velhos. Respiremos então fundo, de forma a sentirmos o cheiro das coisas que já estavam podres antes de a pandemia ter chegado.

Esta estratégia – fazer do ‘obsoleto’ a âncora do nosso pensamento – tem, pelo menos, uma enorme vantagem: ninguém pode alegar desconhecimento, nem ficar paralisado pela novidade. Isto não será

acerca das implicações do uso acelerado do *streaming* nas artes performativas, nem acerca das alterações nos modos de recepção cultural em tempo de restrições e distanciamento social. Isto não será, aliás, acerca de nada que já não soubéssemos. Pensar a partir de problemas do passado é interessante também na medida em que permite estabelecer de modo mais claro o perímetro da nossa responsabilidade. Sendo coisas antigas, não justificam a espera do regresso a alguma estabilidade para se começar a tratar delas. Sabemos que o futuro, na sua abstração, pode ser desculpabilizante. Sem darmos por isso, vamo-nos ocupando sobretudo do desafio seguinte, reféns da “temporalidade projectiva” que Bojana Kunst diagnosticou. O desafio de que decidi falar está connosco há muito tempo, e confronta-nos a todos, independentemente de para ele olharmos através da grande angular das políticas culturais, ou da esfera micro/local em que nos movemos enquanto produtoras, programadoras ou artistas. Seja qual for o nosso espaço de actuação – há sempre *algum* espaço.

Há uma ligação perigosa entre cultura e desigualdade social. Desde logo, o perigo advém directamente dos discursos benfazejos sobre o valor da cultura e o seu papel transformador. Tais discursos, professados tanto por políticos como por artistas e agentes culturais em geral, no seu afã de sublinhar a capacidade emancipadora ou os impactos ou a transcendência (*choose your own mantra...*)

da actividade cultural e artística, tendem a colocar a real dimensão da desigualdade em segundo plano. Como bem explicam Brook, O’Brien e Taylor<sup>2</sup>, dizer ‘a cultura é boa para ti’ implica escolher contar certas histórias em detrimento de outras. Ora, na face do conhecimento que temos acerca do que conta como ‘cultura’, de quem tem oportunidade de a criar, ou de aceder a ela, essa é uma escolha problemática. Por outro lado, trata-se de uma área excessivamente assente em mitologias do talento, e - como vem sendo dramaticamente exposto - sistematicamente viciada na “exploração do entusiasmo” dos que dela querem fazer profissão, características que dificultam ainda mais a abordagem da desigualdade. Não me refiro aqui, necessária ou exclusivamente, à precariedade em que a força de trabalho cultural e artística largamente assenta, mas a variadíssimos outros aspectos que decorrem da desigualdade existente na *composição* da própria força de trabalho da cultura e das artes. Se é verdade que têm existido avanços na agenda e nas iniciativas associadas à promoção do acesso à cultura, não é menos verdade que estas se concentram, de forma desproporcional, na esfera da participação cultural. Ora, a desigualdade no âmbito dos direitos culturais é multidimensional e multifactorial<sup>3</sup> (inclui as dimensões de participação, produção e decisão), pelo que combatê-la dificilmente trará resultados com abordagens parciais, e sem o reconhecimento do seu carácter estrutural. Por isso,

a dimensão organizacional das estruturas culturais e artísticas é um dos aspectos que precisa de ser urgentemente incluído neste debate e em qualquer desígnio sério de mudança social.

Muitos de nós se têm cada vez mais frequentemente perguntado: poderemos realmente fazer mudanças a partir de uma força de trabalho e estrutura de poder esmagadoramente branca, masculina, e de classe média? Não será um sinal de resignação, ou de cinismo, ou de fraco comprometimento, o facto de ponderarmos fazer tudo – menos abdicar de mandar? Precisamos de perguntar – e saber – como se recruta nesta área. Precisamos de saber como se distribuem as remunerações por categoria funcional, por género, etc. Precisamos de saber o impacto da idade na distribuição de oportunidades de trabalho. Precisamos de saber mais acerca dos modelos de tomada de decisão dentro de cada estrutura, e da formação e organização das respectivas lideranças. Precisamos de mais e melhores estudos, e de muito mais transparência. Como nos ensinou James C. Scott, “as contradições só têm de ser publicamente justificadas quando são publicamente declaradas.”

Sabemos, empiricamente e a partir de diversos estudos, que quem trabalha nas artes e na cultura constitui um corpo profundamente desigual, em que classe, género e características raciais são eixos determinantes. É muito difícil ter dados rigorosos acerca da situação

em Portugal, dada a ausência de dados sistemáticos e de recorte micro, mas podemos apoiar-nos em alguns estudos e relatórios especializados de outros países. Um deles tem origem na vizinha Espanha e acaba de ser publicado<sup>4</sup>. Os dados que apresenta e as conclusões a que chega são impressionantes: por exemplo, 82% das direcções artísticas das instituições públicas em Espanha estarão nas mãos de homens. Em vários pontos, o relatório torna claro o paradoxo que se vai criando entre os crescentes graus de formação e preparação técnica adquiridos pelas mulheres em praticamente todas as áreas<sup>5</sup> (com especial incidência no ensino artístico e nas licenciaturas de artes e cultura, onde as mulheres são maioria destacada) e a realidade do mercado laboral. Aponta-se para a existência, neste sector, de uma brecha de género vertical<sup>6</sup>, em que as mulheres estão sobre-representadas em funções de suporte, e sub-representadas nas áreas criativas (enquanto directoras artísticas, escritoras, encenadoras, etc). Refiro-me aqui, especificamente, à situação das mulheres porque tenho tropeçado – e insistido – na sua observação e documentação. Mas o ponto aplica-se a tantos outros sujeitos e só pode ser analisado com justiça se cruzado com os outros conhecidos factores críticos de desigualdade. Por mais ‘programas específicos’ que vamos adicionando ao leque das linhas de financiamento ou de programação, ou por mais que as próprias práticas

<sup>1</sup> Pedro Proença em *A Arte ao Microscópio*, Fenda, 2001.

<sup>2</sup> Em *Culture is Bad for You*, Manchester University Press, 2020.

<sup>3</sup> Conclusões de Barbieri, N. *Es la desigualdad, también en cultura*, 2019, disponível online.

<sup>4</sup> Cf. *I Informe sobre la aplicación de la ley de Igualdad en el ámbito de la cultura dentro del marco competencial del Ministerio de Cultura y Deporte*, Outubro 2020, Observatório de Creación y Cultura Independiente.

<sup>5</sup> Com excepção das áreas tecnológicas, um dado particularmente relevante para o sector cultural e criativo, em face dos desafios de digitalização que enfrenta.

<sup>6</sup> A mesma conclusão é apresentada no Relatório *Gender Equality. Gender Balance in the Cultural and Creative Sectors I*, Voices of Culture, 2019.

[...]

# “Podemos ter instituições culturais que põem em prática políticas alternativas, em vez de apresentarem programações acerca de políticas alternativas?”

Sarah Vanhee

artísticas vão dando atenção às diversas comunidades com que se cruzam, é evidente o nosso falhanço na estruturação de uma força de trabalho plural. Isto tem consequências directas nas possibilidades que um conjunto de pessoas não chega nunca a ter, mas também significa que determinadas narrativas e experiências estão excluídas da representação cultural, algo por que nos deveríamos sentir particularmente responsáveis.

Em termos estritamente discursivos, há um conjunto de alertas importantes que me reconduzem à ideia de obsoleto. Um deles é a ideia – defendida em ambos os estudos que citei – de que o aumento da visibilidade destes temas na esfera pública, os avanços legais e mesmo as conquistas dos movimentos sociais, podem gerar uma percepção de que estas questões estão, em boa medida, *ultrapassadas*, dificultando a sua enunciação. No mesmo sentido, esse aumento de visibilidade tem o efeito pernicioso de permitir a sua incorporação nos discursos dominantes, sinalizando o *reconhecimento* da importância do tema, mas efectivamente dificultando a distinção entre exercícios retóricos e atitudes concretas. Brook et al. perguntam mesmo se o reconhecimento da desigualdade poderá ser parte do problema. Tal como a linguagem meritocrática foi usada, no auge do deslumbramento pela ‘agenda criativa’ centrada no ‘talento’, para ocultar a existência de exclusões sistémicas, existe o

perigo real de que falar acerca das desigualdades “seja uma nova forma de as marginalizar e ignorar”. É expressivo que estes autores refiram, por exemplo, que, de entre o amplo universo de dirigentes (homens) que entrevistaram, a esmagadora maioria alude à existência da desigualdade (em abstracto), mas em nenhum momento relaciona o seu trajecto profissional – e as oportunidades que teve – com esse mesmo sistema desigual. Parece-me que este desajuste é sintomático de uma forma de exercer a liderança das organizações culturais e artísticas que compreende o hábil domínio discursivo de um glossário de questões contemporâneas mas que tarda em criar hábitos e mecanismos de escrutínio da aplicação do glossário à vida real e à esfera de actuação de cada um.

Como disse, este é um assunto mais que velho, tão velho que talvez não tenha o *hype* suficiente para ser a ‘causa’ de quem quer que seja. Todavia, a serem certas as projecções que indicam que o contexto pandémico irá agravar as desigualdades de todo o tipo, é difícil não voltar a ele. ‘Depois de 2020’, pergunta o título, e eu aqui aflito. ‘Depois de 2020’ (encho o peito de ar), faço meu o desejo de Sarah Vanhee: “Podemos ter instituições culturais que põem em prática políticas alternativas, em vez de apresentarem programações acerca de políticas alternativas?”

## History Repeating

—  
Vânia Rodrigues  
Cultural manager

“We acknowledge with great satisfaction things we already knew, and feel that we are privileged readers, *connoisseurs*, in a petty-bourgeois sensation of ownership.”<sup>1</sup>

Time encourages us to prophesise. Since we are terrified and awake, we want to take a peek at the future. I also find myself (more frequently than I would like to admit) caught in rituals in which I try to foresee the future. But these attempts do not conceal my own ignorance. I don't feel particularly qualified to talk about the future, although that is the task I have been 'commissioned' to respond to, which underlies the general title of this publication - a forward-looking, impatient title. There are plenty of reasons for us to be impatient, in a situation where indefiniteness has been elevated to the category of a permanent condition; just as there is merit in wanting to stimulate thinking and care, instead of succumbing to the temptations of making things up as we go along and 'resilient adaptation'. However, in the absence of intelligent clues as to what we can expect in the future, after the vaccine, instead I suggest that we focus on tasks inherited from the past. Instead of speculating about the 'new times', we should look at old issues. Let's take a deep breath, so that we can smell the things that were already rotten before the pandemic struck.

This strategy - of portraying the anchor of our thoughts as 'obsolete' - offers at least one major advantage: no one can claim ignorance, nor be paralysed by the force of novelty. This text will not be about the implications of accelerated use of *streaming* services in the performing arts, nor about changes in the modes of cultural reception in the era of restrictions and social distancing.

This will not, moreover, be about anything that we didn't already know. Thinking on the basis of problems from the past is also interesting, to the extent that it allows us to clarify the scope of our responsibility. Since they are old issues, there is no good reason to wait to return to some degree of stability, before we start to deal with them. We know that the future, given its inherent abstraction, is a good excuse to put things off. Although we don't perhaps realise it, we are primarily concerned with the next challenge on the horizon, as hostages to the “projective temporality” identified by Bojana Kunst. The challenge that I have decided to discuss has been with us for many years and is an issue that confronts us all, regardless of whether we look at it from the wide angle of cultural policies, or the micro / local sphere where we move as producers, programmers or artists. Whatever our field of action - there is always *some* space.

\*  
There is a dangerous link between culture and social inequality. From the outset, this danger derives directly from well-meaning discourses about the value of culture and its transformative role. Such discourses - that are professed both by politicians and by artists and cultural agents in general, in their eagerness to underline the emancipatory capacity, impacts and transcendence of cultural and artistic activity (choose your own mantra...) - actually tend to put the real dimension of inequality into the background. As Brook, O'Brien and Taylor<sup>2</sup> astutely observe, to say that 'culture is good for you' implies choosing to tell certain stories over others. This involves a problematic choice, related to the knowledge we have about what counts as 'culture', who has the opportunity to create it, and who has access to it. On the other hand, the cultural sphere is excessively based on mythologies of talent, and - as has been dramatically demonstrated - is systematically addicted to the “exploration of enthusiasm” of those who want to make a profession of being an artist, which makes it even more difficult to address the question of inequality. I am not necessarily or exclusively referring to the underlying precariousness of the cultural and artistic workforce, but instead to the many other aspects

that arise from existing inequalities in the composition of the cultural and arts workforce itself. Whereas it is true that there have been advances in the cultural agenda and in the initiatives associated with promoting access to culture, it is also true that these are disproportionately concentrated in the sphere of cultural participation. Inequality in the field of cultural rights is multidimensional and multifactorial<sup>3</sup> (and includes the dimensions of participation, production and decision). Trying to combat inequality is unlikely to bring results when based on partial approaches, without recognition of its structural nature. For this reason, the organisational dimension of cultural and artistic structures is one of the aspects that urgently needs to be included in this debate and in any serious desire to achieve social change. Many of us have increasingly asked ourselves: can we really achieve changes on the basis of an overwhelmingly white, male, and middle-class workforce and power structure? Isn't it a sign of resignation, cynicism, or shallow commitment, that we are considering doing everything - except relinquishing our own power? We need to ask - and know - how to recruit new people into this field. We need to know how artists' remuneration is distributed by job category, gender, etc. We need to know the impact of age on the distribution of job opportunities. We need to know more about the decision-making models that exist within each structure, and the training and organisation of the respective managers. We need more and better studies, and much more transparency. As James C. Scott taught us, “contradictions only have to be publicly justified when they are publicly stated.”

We know, empirically and from various studies, that the group of people who work in the arts and culture is a profoundly unequal body, structured decisively on the basis of class, gender and racial characteristics. It is very difficult to have accurate data about the situation in Portugal, due to the lack of systematic data and micro-cross sections, but we can rely on several studies and specialised reports from other countries. One has recently been published in neighbouring Spain<sup>4</sup>. Its

data and conclusions are impressive: for example, it shows that 82% of the artistic directors of public institutions in Spain are men. At several points, the report highlights the paradox that exists between the increasing levels of academic and technical training acquired by women in practically all areas<sup>5</sup> (in particular artistic education and university degrees in arts and culture, where the majority of students are women) and the reality of the labour market. It points to the existence, in this sector, of a vertical gender gap<sup>6</sup>, where women are over-represented in supporting roles, and under-represented in creative areas (such as artistic directors, writers, stage directors, etc.). I am specifically referring to the situation of women because I have stumbled - and insisted - on observing and documenting their situation. But this point applies to so many other subjects and can only be analysed fairly if it is compared with the other well-known critical factors of inequality. We have clearly failed to structure a plural workforce regardless of how many 'specific programmes' we add to the range of funding or programming lines, or however much artistic practices pay attention to the diverse communities that they encounter. This has direct consequences for one group of people, in terms of the possibilities that it ultimately never has access to. But it also means that certain narratives and experiences are excluded from cultural representation, which is something for which we should feel particularly responsible.

In strictly discursive terms, there is a set of important warning signs that bring me back to the idea of obsolescence. One is the idea - defended in both of the studies that I mentioned above - that increasing the visibility of these themes in the public sphere, legislative advances and even the achievements of social movements, can generate a perception that these issues, to a large extent, have been *surpassed*, thereby making it difficult to enunciate them. In the same sense, this increased visibility has the pernicious effect of allowing the issue to be incorporated into the dominant discourses, signalling recognition of its importance, but effectively hindering the distinction

between rhetorical exercises and concrete attitudes. Brook et al. even ask whether recognising inequality may actually be part of the problem. Just as at the height of the fascination with the 'creative agenda', centred on 'talent', meritocratic language was used to conceal the existence of systemic exclusions, there is a real danger that talking about inequalities “is a new way of marginalising and ignoring them”. It is significant that these authors state, for example, that, in the broad universe of managers (men) that they interviewed, the overwhelming majority referred to the existence of inequality (in the abstract), but never related their own professional career - and the opportunities that they have had - with this unequal system. It seems to me that this mismatch is symptomatic of a form of exercising leadership of cultural and artistic organisations, which encompasses the skilful discursive mastery of a glossary of contemporary issues, and yet is slow to create habits and mechanisms that scrutinise the application of this glossary to real life and to each person's sphere of action.

As I said, inequality is more than an old issue, indeed it is so old that it may not have sufficient hype to be a 'cause' likely to be defended by anyone. However, if it is true that the pandemic context will exacerbate many different kinds of inequalities, as has been predicted, it is difficult not to return to it. The title, 'After 2020', throws me off balance. 'After 2020' (I fill my lungs with air), I will make Sarah Vanhee's wish my own: “Can we have art institutions that practice alternative politics instead of presenting art programs about alternative politics?”

<sup>1</sup> Pedro Proença in *A Arte ao Microscópio*, Fenda, 2001.

<sup>2</sup> In *Culture is Bad for You*, Manchester University Press, 2020.

<sup>3</sup> Conclusions drawn by Barbieri, N. *Es la desigualdad, también en cultura*, 2019, available online.

<sup>4</sup> See *Informe sobre la aplicación de la ley de Igualdad en el ámbito de la cultura dentro del marco competencial del Ministerio de Cultura y Deporte*, October 2020, Observatorio de Creación y Cultura Independiente.

<sup>5</sup> With the exception of technological areas, a statistic that is particularly relevant for the cultural and creative sector, given the challenges of digitalisation that it faces.

<sup>6</sup> The same conclusion is presented in the report, *Gender Equality. Gender Balance in the Cultural and Creative Sectors*, Voices of Culture, 2019.

# Informações Úteis

Useful Informations

## VENDA DE BILHETES

oficina.bol.pt  
Centro Cultural Vila Flor  
Centro Internacional das Artes  
José de Guimarães  
Casa da Memória  
Loja Oficina  
Lojas Fnac, El Corte Inglés, Worten  
Entidades aderentes da bilheteira online

## DESCONTOS

Cartão jovem, menores de 30 anos e estudantes  
Cartão municipal de idoso, reformados e maiores de 65 anos  
Cartão municipal das pessoas com deficiência Deficientes e acompanhante

## CARTÃO QUADRILÁTERO CULTURAL

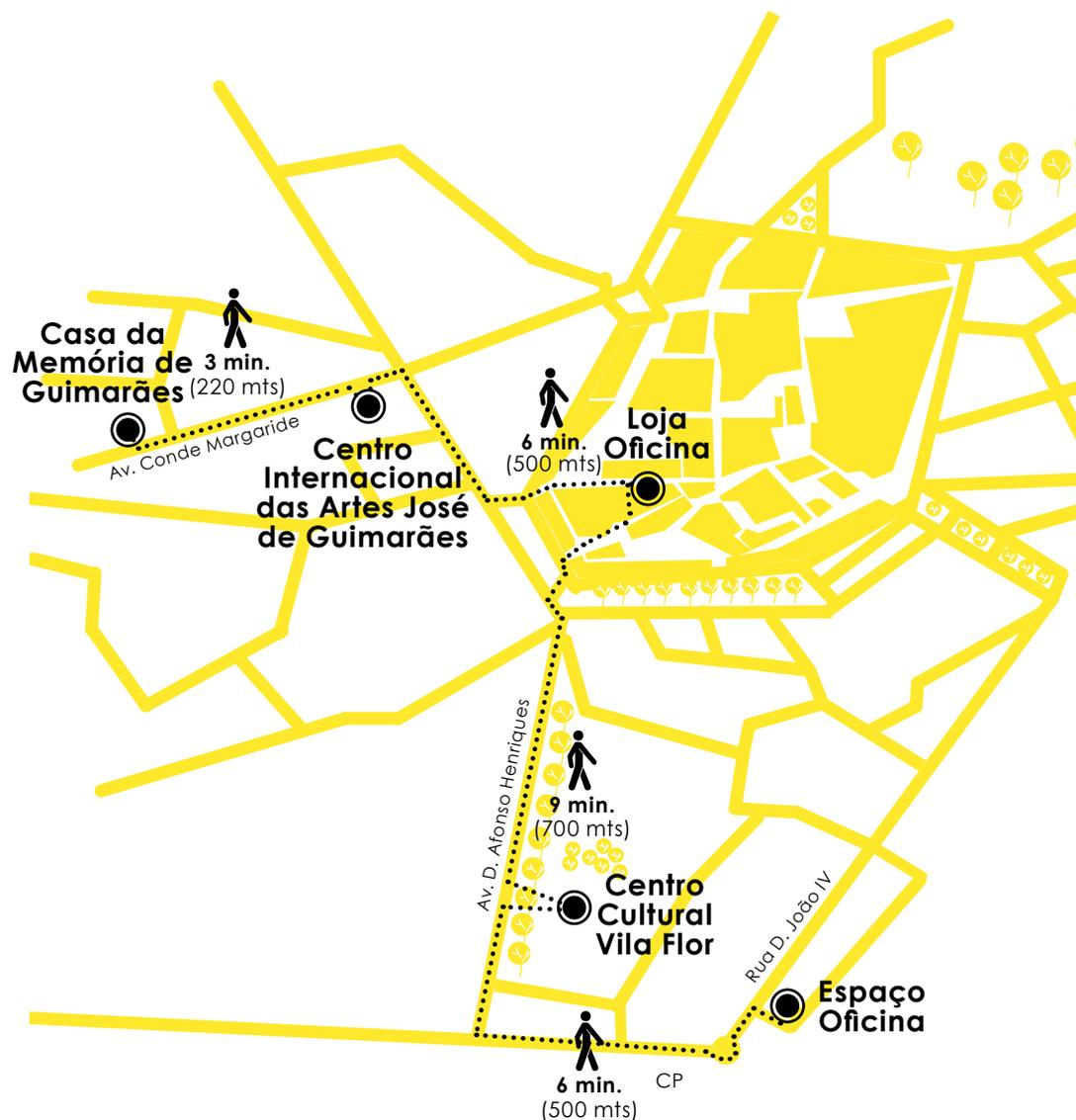
50% de desconto nos bilhetes para os espetáculos e entradas em exposições programadas pela Oficina.

## INFORMAÇÕES E RESERVAS

Pedidos de informação e reservas de bilhetes poderão ser efetuados através do telefone 253 424 700 ou do e-mail bilheteira@aoficina.pt. As reservas de bilhetes deverão ser obrigatoriamente levantadas num período máximo de 5 dias após a reserva. Quaisquer reservas deverão ser levantadas até 2 dias antes da data do espetáculo. Após estes períodos serão automaticamente canceladas.

## ALTERAÇÕES

As informações apresentadas nesta publicação poderão sofrer alterações por motivos imprevistos.



### CENTRO CULTURAL VILA FLOR

Av. D. Afonso Henriques, 701  
4810-431 Guimarães  
Tel. (+351) 253 424 700  
geral@ccvf.pt  
www.ccvf.pt

Horário de bilheteira  
terça-feira a sábado  
10h00-13h00  
15h00-19h00  
local\_Palácio Vila Flor

Em dias de espetáculo  
1 hora antes / até meia hora depois  
local\_Bilheteira Central

Serviço de Babysitting  
Funcionamento em noites de espetáculo e durante o período de apresentação  
Dos 3 aos 9 anos  
Preço 1,00 eur  
**Aviso: Temporariamente suspenso devido aos constrangimentos associados à COVID-19.**

Estacionamento  
144 lugares em parque coberto



### LOJA OFICINA

Rua da Rainha D<sup>a</sup>. Maria II, 132  
4800-431 Guimarães  
Tel. (+351) 253 515 250  
loja@aoficina.pt  
www.aoficina.pt

Horário de funcionamento  
segunda a sábado  
10h00-13h00  
15h00-19h00



### CENTRO INTERNACIONAL DAS ARTES JOSÉ DE GUIMARÃES

Av. Conde Margaride, 175  
4810-535 Guimarães  
Tel. (+351) 253 424 715  
geral@ciajg.pt  
www.ciajg.pt

Horário de bilheteira  
terça-feira a domingo  
10h00-13h00  
15h00-19h00

Em dias de espetáculo  
1 hora antes / até meia hora depois

Estacionamento  
70 lugares em parque coberto



### CENTRO DE CRIAÇÃO DE CANDOSO

Rua de Moure  
São Martinho de Candoso  
4835-382 Guimarães  
Tel. (+351) 253 424 700  
geral@aoficina.pt  
www.aoficina.pt

## CDMG

Casa da Memória  
Guimarães

### CASA DA MEMÓRIA DE GUIMARÃES

Av. Conde Margaride, 536  
4835-073 Guimarães  
Tel. (+351) 253 424 716  
geral@casadamemoria.pt  
www.casadamemoria.pt

Horário de bilheteira  
terça-feira a domingo  
10h00-13h00  
15h00-19h00

Em dias de espetáculo  
1 hora antes / até meia hora depois

Estacionamento  
70 lugares em parque coberto



### FÁBRICA ASA BLACK BOX

Rua da Estrada Nacional 105  
Covas - Polvoreira  
4835-157 Guimarães

## ESPAÇO OFICINA

### ESPAÇO OFICINA

Av. D. João IV, 1213 Cave  
4810-532 Guimarães  
Tel. (+351) 253 424 700  
geral@aoficina.pt  
www.aoficina.pt

# PROGRAMAÇÃO HIGHLIGHTS

## Janeiro

---

16 janeiro  
CCVF

### Niet Hebben – Carta Rejeitada

Crista Alfaiate

23 janeiro  
CCVF

### Manel Cruz

Vida Nova

## Fevereiro

---

4 a 13 fevereiro  
CCVF e CIAJG

### Guldance

Festival Internacional de  
Dança Contemporânea

20 fevereiro  
CCVF

### As árvores não têm pernas para andar

Joana Gama

## Março

---

13 março  
CIAJG

### Inauguração do #1 Ciclo Expositivo do Centro Internacional das Artes José de Guimarães

20 março  
CCVF

### Bruno Pernadas

26 março  
CCVF

### Glockenwise

27 março  
CCVF

### Festa de 15 Anos

Mickaël de Oliveira

## Abril

---

7 a 10 abril  
CCVF

### Westway LAB

17 abril  
CCVF

### Azul vermelho Azul manteiga

Cão Solteiro

25 abril  
CDMG

### 5º Aniversário da Casa da Memória

## Maio

---

8 maio  
CCVF

### MacBad

Teatro Praga

14 e 15 maio  
CCVF

### Perfil Perdido

Marco Martins

22 maio  
CCVF

### Branko em Guimarães

28 maio  
CCVF

### Indignu

30 maio  
CCVF

### Circoconferência

Radar 360o

## Junho

---

3 a 12 junho  
CCVF

### Festivais Gil Vicente

## Julho

---

1 julho  
CCVF

### Mão Verde

Capicua e Pedro Geraldes  
com Francisca Cortesão e  
António Serginho

30 julho a 2 agosto  
Vários locais da cidade

### Festas da Cidade e Gualterianas

## A OFICINA

### Direção

#### **Presidente**

Adelina Paula Pinto  
(Câmara Municipal  
de Guimarães)

#### **Vice-Presidente**

António Augusto Duarte Xavier

#### **Tesoureiro**

Maria Soledade da  
Silva Neves

#### **Secretário**

Jaime Marques

#### **Vogal**

Casa do Povo de Fermentões

### Conselho Fiscal

#### **Presidente**

José Fernandes  
(Câmara Municipal  
de Guimarães)

#### **Vogal**

Taipas Turitermas, CIPRL

#### **Vogal**

Djalme Alves Silva

### Mesa da Assembleia Geral

#### **Presidente**

Lino Moreira da Silva  
(Câmara Municipal  
de Guimarães)

#### **Vice-Presidente**

Manuel Ferreira

#### **Secretário**

CAR - Círculo de Arte  
e Recreio

### **Direção Artística**

Fátima Alçada

### **Direção Executiva**

Ricardo Freitas

### **Programação**

Catarina Pereira (Património e Artesanato)

Fátima Alçada (Artes Performativas / Educação e

Mediação Cultural / Teatro Oficina)

Ivo Martins (Guimarães Jazz / Curadoria Palácio Vila Flor)

Marta Mestre (Curadoria Geral CIAJG)

Rui Torrinha (Artes Performativas / Festivais /

Teatro Oficina)

### **Assistente de Direção**

Anabela Portilha

### **Assistentes de Direção Artística**

Cláudia Fontes, Francisco Neves

### **Educação e Mediação Cultural**

Fátima Alçada (Direção),

Carla Oliveira, Celeste Domingues, Daniela Freitas,

João Lopes, Marisa Moreira, Marta Silva

### **Produção**

Susana Pinheiro (Direção)

Andreia Abreu, Andreia Novais, João Terras, Hugo Dias,

Nuno Ribeiro, Rui Salazar, Sofia Leite

### **Técnica**

Carlos Ribeiro (Direção),

Vasco Gomes (Direção de Cena)

João Castro, João Guimarães, Nuno Eiras, Ricardo Santos,

Rui Eduardo Gonçalves, Sérgio Sá

### **Serviços Administrativos / Financeiros**

Helena Pereira (Direção),

Ana Carneiro, Carla Inácio, Liliana Pina, Marta Miranda,

Pedro Pereira, Susana Costa

### **Instalações**

Luís Antero Silva (Direção),

Joaquim Mendes (Assistente),

Jacinto Cunha, Rui Gonçalves (Manutenção),

Amélia Pereira, Carla Matos, Conceição Leite,

Conceição Oliveira, Maria Conceição Martins,

Maria de Fátima Faria, Rosa Fernandes (Manutenção e Limpeza)

### **Comunicação e Marketing**

Marta Ferreira (Direção),

Bruno Borges Barreto (Assessoria de Imprensa),

Carlos Rego (Distribuição),

Paulo Dumas, Susana Magalhães (Comunicação Digital),

Eduarda Fontes, Susana Sousa (Design)

Andreia Martins, Jocélia Gomes, Josefa Cunha,

Manuela Marques, Sylvie Simões (Atendimento ao Público)

### **Património e Artesanato**

Catarina Pereira (Direção),

Bela Alves (Olaria),

Inês Oliveira (Gestão do Património)



Financiamento



Cofinanciamento



Apoios





