

Carlos Poças Falcão

Ema Pires e Mafalda Salgueiro

José Marmeleira

**Oficina**

# Modos de produção cultural

## Do pensamento artístico à fruição individual e coletiva

2/2021

Paulo Pires

Rodrigo Areias

Sara Barros Leitão

Virgínia Mota

[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

Coordenação  
*Coordination*  
**Marta Ferreira**  
Design  
*Design*  
**Susana Sousa**  
Ilustração  
*Illustration*  
Tradução  
*Translation*  
**Martin John Dale e Joseph Owen**  
Impressão  
*Printing*  
**Empresa Diário do Porto**  
Tiragem  
*Print run*  
**1000 exemplares**

**Modos de  
produção cultural**  
Do pensamento  
artístico à fruição  
individual e coletiva

Modes of  
cultural production  
From artistic thinking  
to individual and  
collective enjoyment

**4** **Produções do desenho:  
marca, imagem, arte,  
pensamento**  
Drawing-based productions:  
mark, image, art, thought  
**Carlos Poças Falcão**

**12** **Sobre o direito ao lugar  
e à fruição artística:  
Esquisso Etno-Gráfico sobre  
Flor da Rosa (Alentejo)**  
On the right to artistic enjoyment  
and place: ethno-graphic sketch  
of the parish of Flor da Rosa  
(Alentejo)  
**Ema Pires e/and Mafalda Salgueiro**

**20** **Pensar, reificação e  
realidade.**  
Thinking, reification and reality.  
**José Marmeleira**

**28** **Do tempo e do lugar na  
invenção do futuro**  
On time and place in the  
invention of the future  
**Paulo Pires**

**36** **Guimarães e a mudança de  
paradigma cultural**  
Guimarães and the change of  
the cultural paradigm  
**Rodrigo Areias**

**44** **Guimarães Jazz: 30 anos**  
Guimarães Jazz: 30 years

**64** **Como domesticar um artista**  
How to domesticate an artist  
**Sara Barros Leitão**

**74** **Diário atmosférico**  
Atmospheric diary  
**Virgínia Mota**

**84** **Informações Úteis**  
Useful Informations

**88** **Programação**  
Highlights

# Produções do desenho: marca, imagem, arte, pensamento

“Tudo desenha tudo. Tudo é desenhado por tudo. Há uma implicação e correspondência de cada coisa em cada coisa, numa relação que se projecta até ao infinito, no grande desenho universal.”

—  
**Carlos Poças Falcão**  
Poeta e Escritor

—  
O autor escreve de acordo  
com a antiga ortografia.

Quem diria que aquela linha contínua e monótona, de padrão repetitivo, mas que por vezes sofre sobressaltos abruptos, é um desenho das placas tectónicas em deriva, nos seus entrecortes, fracturas e subducções? E, no entanto, é isso: o sismógrafo apenas serve de instrumento a essas potências obscuras que incessantemente desenham no papel as suas iras e oscilações.

Um coração também faz desenhos semelhantes. Certo dia, pus o meu coração a desenhar, o médico observou o resultado e considerou-o desinteressante. Na verdade, temos sempre tanto a esperar do coração que, ao olharmos para os desajeitados rabiscos por ele traçados, não podemos deixar de nos sentir senão profundamente desapontados. E quem diz o coração diz o cérebro: também este nada mais desenha, nos electroencefalogramas, senão sequências intermináveis de picos e vales e vagas ondulações, num traçado frio, cifrado, minimal. O espantoso é que o coração e o cérebro, muito mais que o mundo ctónico, são regiões vastíssimas, varridas por incríveis tempestades, com elevações vertiginosas e fossas abissais, velocidades impossíveis de seguir, habitadas por populações inumeráveis, umas laboriosas, outras mais dadas à guerra, umas silenciosas, outras de uma insolência difícil de calar. Como é que desse tumulto, dessa complexidade, dessa natureza ígnea e pneumática fica no papel apenas um desenho medíocre, embora enigmático? Isso é, na verdade, motivo de espanto e cogitação. Mas vejamos outro exemplo. Há, algures em África, uma extensão de terreno argiloso, plano e despido de vegetação, que apresenta um padrão contínuo e distribuído homoganeamente de pequeninas

cavidades, craterazinhas minúsculas, picadas. Os geólogos esclarecem-nos de que se trata de vestígios fósseis, porventura os mais antigos que se conhecem, de uma chuvada remotíssima, de há dezenas de séculos. Quem diria que aquelas marcas frágeis e meticulosas são o desenho de uma tempestade, o preciso desenho de um céu em fúria passando e tropejando? O desenho, na verdade, é sempre uma remota sombra das forças que o desencadeiam. Também os risquinhos que o prisioneiro vai alinhando nas paredes da cela parecem nada ter a ver com a realidade que lhe esmaga a vida. Porém, são rigorosos, de uma paciente precisão e, na sua sequência imperturbável, batem o compasso de uma dor, de uma perda irreversível, de um desespero que não quer ainda abandonar a esperança. E os tracinhos vão tomando a forma de uma grade, aos grupos de seis atravessados por um sétimo, gradeamentos de prender o tempo, um tempo de cárcere, que não passa. E, deste modo, o desenho do prisioneiro é, afinal, o desenho exacto do próprio tempo carcerário. Já as árvores desenham um tempo expansivo, em anéis concêntricos e irradiantes. E desenham-no dentro de si, no seu âmago – ou talvez seja o tempo que as desenha a elas. Com a sequência rítmica e íntima desses anéis, é como se as árvores dissessem que não há nenhuma diferença entre existência e tempo, que elas são a própria marcação visível do decurso do tempo, assim com os troncos verticais e paralelos como os risquinhos do prisioneiro na sua cela.

Tudo desenha tudo. Tudo é desenhado por tudo. Há uma implicação e correspondência de cada coisa em cada coisa, numa relação que se projecta até ao infinito, no grande desenho universal. Vem uma chuvada e grava

[...] **Já as árvores desenham um tempo expansivo, em anéis concêntricos e irradiantes. E desenham-no dentro de si, no seu âmago – ou talvez seja o tempo que as desenha a elas.** [...]

um ponteadão no chão; vêm as vagas e deixam linhas ondulantes nas praias; vem um coração e desenha pulsações; vem a melancolia de um homem e risca a passagem do tempo numa cela. A chuva grava sinais de chuva, o mar deixa marcas de mar, o coração regista o coração, o homem traça o mundo do homem. E tudo isto, que é o vestígio, quase indigente, de potências e movimentos insondáveis, se corresponde, interfere e comunica. Mas o desenho não é apenas marca ou vestígio. Ele é também, e sobretudo, imagem. Dito de outro modo: o desenho assinala esse estado em que a marca passa a imagem.

Lembro-me de um rapaz que, em todos os espaços em branco que ainda achava nos cadernos, sebtas e manuais do liceu, desenhava obsessivamente o mesmo rosto, de perfil, o rosto da sua bem-amada. Que turbulências de coração e dilatações do peito, que humores, depressões e arroubos não varreriam de amor a existência desse jovem? Contudo, a marca sismográfica que tudo isso deixava era a de esferográfica azul nos livros e cadernos. Pobre marca, indigente manifestação, não mais notável que o rastro brilhante que o caracol vai desenhando ao longo da sua obscura vida. Mas também imagem: a de um rosto, de perfil, idealizado e tosco. E era essa imagem que resgatava a indigência, abrindo-a e projectando-a para um campo sem fim de sentidos, leituras e compreensões. Se o desenho, enquanto marca, era o débil vestígio de uma imperscrutável tectónica de amor, enquanto imagem devolve-nos à vastidão imperscrutável do horizonte do mesmo amor. O desenho na sua materialidade, na sua frágil

superfície sobrevoada por um gesto, nada mais é que a membrana ou a passagem estreita que separa um insondável «anterior» de um insondável «posterior», culminando um e abrindo outro, num jogo nunca interrompido de interrogação esfíngica e de resposta enigmática. O «inferior» comunica com o «superior», «o que está em cima é igual ao que está em baixo», como se diria em formulação hermética. Como vestígio e marca, o desenho pode ver-se como termo ou ponto de chegada de potências e movimentos desejosos de forma e manifestação. Como imagem, pode ver-se como a fonte ou ponto de partida de uma infinidade de sentidos desejosos de metamorfose (etimologicamente, o que está para além da forma) e de re-velação. Mas essa membrana, essa ténue folha de nada que todo o desenho habita, essa película que simultaneamente une e separa, tem, afinal, uma surpreendente espessura: e é na afirmação e exploração dessa espessura que o desenho advém arte. Decerto todos os artistas já experimentaram a vertigem de serem puxados e caírem na espessura do desenho. Conta-se mesmo que muitos entraram pelos desenhos e pinturas dentro e nunca mais regressaram. O desenho, potenciado como arte, conduz o artista a apoderar-se progressivamente das linhas com que se cose/desenha o mundo. Aproximando-se, em intimidade, de um desenho, concentrando de perto a atenção nas forças e poderes que aí são desencadeados e exercidos, facilmente o espírito do artista se dá conta de que está a trabalhar no labirinto, que se vai levantando, não se sabe bem como, uma espécie de paisagem sem distância, uma amplidão profunda de proximidades, acidentadas e

minúcias. De certo modo, o mundo transfere-se para a superfície da espessura – e, resolvendo-se aí, o desenho é um lugar de passagens e transformações, batido continuamente por um espírito, um forte vento de desejo e inteligência. É sem surpresa que o artista experimentado descobre que, mais do que desenhar, está a ser desenhado. E, então, entra pelo desenho dentro. Inumeráveis povos amam fazer pinturas no corpo e tatuar-se – um pouco como as árvores que desenham o tempo na sua própria carne. Os admiráveis mestres do paleolítico iam mais longe nessa paixão e tatuavam directamente a própria Terra, na sua escuridão e na sua pedra. Não era apenas o desenho de magias, mas decerto a intuição de uma espécie de alquimia amante, feita de conhecimento e transformação. Na verdade, contra o sem sentido e o esquecimento (“letes”), o desenho ergue memória, desvelamento, verdade (“aleteia”). Interior já à própria dança e anterior à escrita (ou é ele já escrita?), o desenho é o primeiro companheiro da palavra: secundando a voz humana, ele ajuda o homem a falar, a traçar o horizonte do conhecimento, a produzir mundo, a perscrutar o divino. Sabemos que as águas estão todas ligadas e são comunicantes. Mesmo o lago mais remoto, no mais isolado planalto, recebe notícia e visitas de todas as águas da Terra. Do mesmo modo, acredito que há uma linha, embora invisível, que sai de cada desenho, vai criando caminho, encontra outro desenho, mistura-se com os traços desse desenho, volta a sair e prossegue indefinidamente, unindo todos os desenhos do mundo. Talvez cada desenho seja

[...]

**a humanidade  
desenha  
obsessivamente  
aquilo que ama,  
e o que não ama  
mas conhece, e o  
que mal conhece  
mas deseja.**

[...]

até apenas um caso particular dessa linha infinita, um seu emaranhamento local, uma sua singular manifestação. Penso nisto porque o desenho aparece sempre como mediador, como ligação, uma vez que tudo desenha tudo e por tudo é desenhado. Situando-se qualificadamente no exercício desta natureza unitiva, os artistas experimentam a dimensão erótica do desenho e comprovam que a sua é uma arte de desejo e de amor. Mas também, pela mesma natureza unitiva, o desenho releva de uma dimensão hermética, sendo então arte de pensamento, experiência e conhecer. O rapaz desenha, pois, a sua amada. Quem diria que ao desenhá-la se desenha a si mesmo? Que ao conhecê-la se conhece, que ao apresentá-la se apresenta? Na verdade, «transforma-se o amador na coisa amada» ... Tal como o rapaz, também a humanidade desenha obsessivamente aquilo que ama, e o que não ama mas conhece, e o que mal conhece mas deseja. E, ao desenhar, interminavelmente se desenha. O artista desenhador é um simples sismógrafo de alta precisão: a sensibilidade e vigilância; o movimento solto do pulso em balanço perfeito com o braço e o corpo todo; a justa posição do pincel ou do lápis; a vista aguda e concentrada, mas sem perder a amplitude periférica e a capacidade de varrer em voo o campo da acção; a paciência e a minúcia em estreita combinação com o rasgo, a decisão rápida, o desprendimento; o domínio laboriosamente adquirido dos gestos, dos instrumentos, das suas resistências, pois há toda uma abismal diferença entre ser leve ou carregar, entre o cheio e o delgado, entre o tenso e o frouxo; o equilíbrio certo de espontaneidade

e precisão... Disciplina de rigor, através da qual se vai ligando, religando, unindo tudo a si mesmo e em si mesmo. Li algures o relato de um encontro de colonos com uma tribo índia norte-americana. Chegando às falas com o chefe, um oficial procurou saber quais as ideias que os «selvagens» tinham de Deus. O ancião da tribo ficou surpreendido por lhe pedirem explicações acerca de tão evidente verdade, para a qual nem pode haver palavras suficientemente dignas. Por cortesia, mas algo desajeitadamente, lá foi falando, referindo-se a águias, mostrando o cachimbo, aludindo a um vago Grande Espírito... Os colonos trocaram entre si olhares de troça. Vendo que eram mais ignorantes do que pensava e percebendo que não o tinham entendido, o velho chefe alisou a terra arenosa com a mão e, com a ponta de uma flecha, marcou um ponto e desenhou um círculo à volta. Depois retomou a posição inicial e ficou em silêncio. Esta é a força do desenho e assim deve ser a sua exactidão, o seu rigor. Pouco interessa, pois, saber que os colonos troçaram ainda mais do velho sábio.

## Drawing-based productions: mark, image, art, thought

—  
**Carlos Poças Falcão**  
 Poet and Writer

Who would have thought that that continuous and monotonous line, with a repetitive pattern, which sometimes suffers abrupt jolts, is a drawing of moving tectonic plates, in their collisions, fractures and subductions? And yet that's exactly what we're seeing: the seismograph is simply an instrument that traces those dark powers that incessantly draw their anger and oscillations on paper. A heart makes similar drawings. One day I got my heart to draw a line. The doctor observed the result and found it uninteresting. In fact, we always have so much to look forward to from the heart that, as we look at the clumsy scribbles it has drawn, we cannot help but feel profoundly disappointed. And what is true for the heart also applies to the brain: it draws nothing else but endless sequences of peaks and valleys and vague undulations on electroencephalograms, in a cold, ciphered, minimal tracing. The amazing thing is that the heart and the brain, much more than the chthonic world, are vast regions, swept by incredible storms, with vertiginous elevations and abyssal ditches, moving at speeds that are impossible to follow, inhabited by innumerable populations, some industrious, others warlike, some silent, others with an insolence that is difficult to silence. How is it that from this turmoil, this complexity, this fiery and pneumatic nature, only a mediocre, albeit enigmatic drawing remains on paper? This is, in fact, a cause for great amazement and consideration. But let's look at another example. Somewhere in Africa, there is an expanse of clayey terrain, flat and

devoid of vegetation, which presents a continuous and homogeneously distributed pattern of tiny cavities, tiny little pitted craters. Geologists make it clear to us that these are fossil remains, perhaps the oldest known, of a very remote downpour, dating back many tens of centuries. Who would have thought that those fragile, meticulous marks are the design of a storm, the precise design of a raging, thundering sky that passed by? Drawing, in fact, is always a remote shadow of the forces that triggered it.

The scratches that the prisoner makes on the walls of his cell also seem to have nothing to do with the reality that crushes his life. However, they are rigorous, made with patient precision and, in their imperturbable sequence, they trace the rhythm of a pain, of an irreversible loss, of a despair that still does not want to abandon hope. And the traces take the form of a grid, in groups of six crossed by a seventh line, grids designed to arrest time, a time of imprisonment, which does not pass. And, in this way, the prisoner's drawing is, after all, the exact drawing of prison time itself.

**[...] Trees, on the other hand, draw an expansive time, in concentric and radiant rings. And they draw it within themselves, at their core – or maybe it is time that produces these drawings. [...]**

Trees, on the other hand, draw an expansive time, in concentric and radiant rings. And they draw it within themselves, at their core – or maybe it is time that produces these drawings. With the rhythmic and intimate sequence of these rings, it is as if the trees say that there is no difference between existence and time, that they are the very visible marking of the course of time, as well as the vertical and parallel trunks like the prisoner's doodling in his cell. Everything draws everything. Everything is drawn by everything. There is an implication and correspondence of each thing in each thing, in a relationship that projects itself to infinity, in the great universal drawing. A downpour comes and

marks a streak on the ground; the waves come and leave undulating lines on the beaches; a heart arrives and draws heartbeats; the melancholy of a man arrives and traces the passage of time in a prison cell. The rain records signs of rain, the sea leaves marks of the sea, the heart records the heart, man traces man's world. And all this, which is the almost indigent vestige of unfathomable potencies and movements, corresponds, interferes and communicates.

But the drawing is not just a mark or a trace. It is also, and above all, an image. In other words: the drawing marks the state in which the mark becomes the image. I remember a boy who, in any blank space he found in school notebooks, booklets and textbooks, obsessively drew the same face, in profile - that of his girlfriend. What turmoil in the heart and dilations of the chest, what moods, depressions and raptures would not sweep the existence of this enamoured young man? However, all that was left by the seismographic imprint of his feelings was the blue ballpoint pen on books and notebooks. A simple mark, indigent manifestation, no more remarkable than the bright trail that the snail draws throughout its obscure life. But also an image: that of a face, in profile, idealised and crude. And it was this image that redeemed his indigence, opening it up and projecting it to an endless field of meanings, readings and understandings. If drawing, as a mark, was the faint vestige of an inscrutable tectonic movement of love, as an image it returns us to the inscrutable vastness of the horizon of love itself. The drawing, its materiality, is a fragile surface that is traced by a gesture, nothing more than the membrane or the narrow passage that separates an unfathomable "before" from an unfathomable "after", wherein one culminates and the other opens up, in an uninterrupted sphinx-like game of enigmatic questions and answers. The "inferior" communicates with the "superior", "That which is above is the same as that which is below", as one would say in hermetic formulation. As a trace and mark, a drawing can be seen as a term or a point of arrival of powers and movements that seek form and manifestation. As an image, it can be seen as the source or the starting

point of an infinity of meanings that seek metamorphosis (etymologically, that which is beyond form) and of re-velation. But this membrane, this thin sheet of nothingness that is inhabited by the entire drawing, this film that simultaneously unites and separates, has, after all, a surprising thickness. It is in the affirmation and exploration of this thickness that drawing achieves the status of an art form. Certainly all artists have already experienced the vertigo of being pulled and falling into the thickness of the drawing. It is even said that many entered inside drawings and paintings and never came back. Drawing, enhanced as art, leads the artist to progressively take possession of the lines with which he or she sews/ draws world. Approaching a drawing, in intimacy, focusing closely on the forces and powers that are unleashed and exercised there, the artist's spirit easily realises that he is working in the labyrinth, which is rising, we don't know exactly how, a kind of landscape without a distance, a deep expanse of proximities, accidents and minutiae. In a way, the world transfers itself to the surface of the thickness – and, resolves itself there. The drawing is a place of passages and transformations, continually beaten by a spirit, a strong wind of desire and intelligence. It is no surprise that the experienced artist discovers that, more than making a drawing, he is being drawn. And then he enters inside the drawing itself. Countless peoples love body painting and getting tattoos – a bit like the trees that draw time in their own flesh. The admirable masters of the Paleolithic era went further in this passion and directly tattooed the Earth itself, in its darkness and in its stone. This didn't just involve the design of magical spells, but certainly the intuition of a kind of loving alchemy, that consisted of knowledge and transformation. In fact, against meaninglessness and oblivion ("*letes*"), drawing erects memory, unveiling, truth ("*aleteia*"). Already inside the dance itself and prior to writing (or is it already written?), drawing is the first companion of the word: it accompanies the human voice, it helps man speak, to trace the horizon of knowledge, to produce the world, to peer into the divine. We know that the waters are all connected and communicating. Even

the most remote lake, on the most isolated plateau, receives news and visits from all the waters of the Earth. In the same way, I believe that there is a line, although invisible, that leaves each drawing, creates a path, finds another drawing, mixes with the traces of that drawing, comes out again and goes on indefinitely, uniting all the drawings in the world. Perhaps each drawing is even just a particular case of this infinite line, its local entanglement, its singular manifestation. I think about this because drawing always appears as a mediator, as a link, since everything draws everything else, and in turn is drawn by everything. Placing themselves in qualified terms in the exercise of this unitive nature, the artists experience the erotic dimension of drawing and prove that theirs is an art of desire and love. But also, due to the same unitive nature, drawing reveals a hermetic dimension, as an art of thought, experience and knowledge. So the boy makes a drawing of his girlfriend. Who would have thought that by drawing her he is actually drawing himself? That by knowing her, he knows himself, and by presenting her, he is presenting himself? In fact, «the amateur becomes the thing that is loved» .... Like the boy, humanity also obsessively draws what it loves, and

**[...] humanity also obsessively draws what it loves, and what it doesn't love but knows, and what it barely knows but wants. And, by drawing, it endlessly draws itself. [...]**

what it doesn't love but knows, and what it barely knows but wants. And, by drawing, it endlessly draws itself. The artist who draws things is a simple high-precision seismograph: with sensitivity and vigilance; the loose movement of the wrist in perfect balance with the arm and the entire body; the correct position of the brush or pencil; the astute and concentrated vision, but without losing the peripheral amplitude and the ability to sweep over the field of action; patience and thoroughness in close combination with the tearing movement, quick decision, detachment; the laboriously acquired

mastery of gestures, instruments, their resistances, since there is an abysmal difference between being light and carrying, between full and thin, between tense and loose; striking the right balance between spontaneity and precision... Discipline of rigour, through which one connects, reconnects, unites everything to itself and in itself. Somewhere I read an account of a meeting between a settler and a tribe of Native Americans. When it came to the moment to talk with the chief, an officer tried to find out what ideas that the "savages" had about God. The elder of the tribe was surprised to be asked to explain such an evident truth, for which there cannot even be words worthy enough. Out of courtesy, but somewhat awkwardly, he went on talking, referring to eagles, showing his pipe, alluding to a vague Great Spirit... The settlers exchanged mocking glances. Seeing that they were more ignorant than he thought and realising that they had not understood him, the old chief smoothed the sandy earth with his hand and, with the tip of an arrow, marked a point and drew a circle around it. Then he resumed his starting position and was silent. This is the strength of the drawing and must also be its accuracy, its rigour. It doesn't matter, then, to know that the settlers then mocked the wise elder even more.

# Sobre o direito ao lugar e à fruição artística:

Esquisso Etno-Gráfico  
sobre Flor da Rosa  
(Alentejo)

—  
**Emilia Pires**  
Antropóloga, Universidade Évora e IHC. Nova

—  
**Mafalda Salgueiro**  
Artista e Arquitecta

—  
As autoras escrevem de acordo  
com a antiga ortografia.

Em 2021, Flor da Rosa, uma freguesia rural do Alentejo, conta com 248 habitantes, um café e um restaurante. Sem padaria nem mercearia para aceder a bens essenciais, os habitantes, na sua maioria reformados, deslocam-se à localidade mais próxima entre boleias dos vizinhos que tenham carro. A exceção a este contexto vive-se dentro do, outrora em ruínas, Mosteiro medieval da aldeia, agora com todas as infra-estruturas para comer, dormir e relaxar na piscina e spa. Todas elas garantidas com a chegada do comboio branco que se lhe acoplou – este foi o nome dado pelos habitantes de Flor da Rosa à Pousada construída no final do século passado.

O comboio de paredes brancas e longitudinais veio delimitar as terras de cultivo dos camponeses (as sortes) que ficam em pano de fundo paisagístico, assim como a população daquele lugar. (figura 1) E se estes não entram naquele espaço, nem para um café que custa quase quatro vezes mais do que no café da aldeia, quem lá entra também pouco quer sair. Com o passar dos anos e abandono tudo tem fechado, e o que se tem para oferecer é imaterial, pouco visível aos mais distraídos e conformados.



Figura / Figure 2  
Uma das Ruas da Aldeia  
One of the Streets of the Village  
Mafalda Salgueiro, 2021

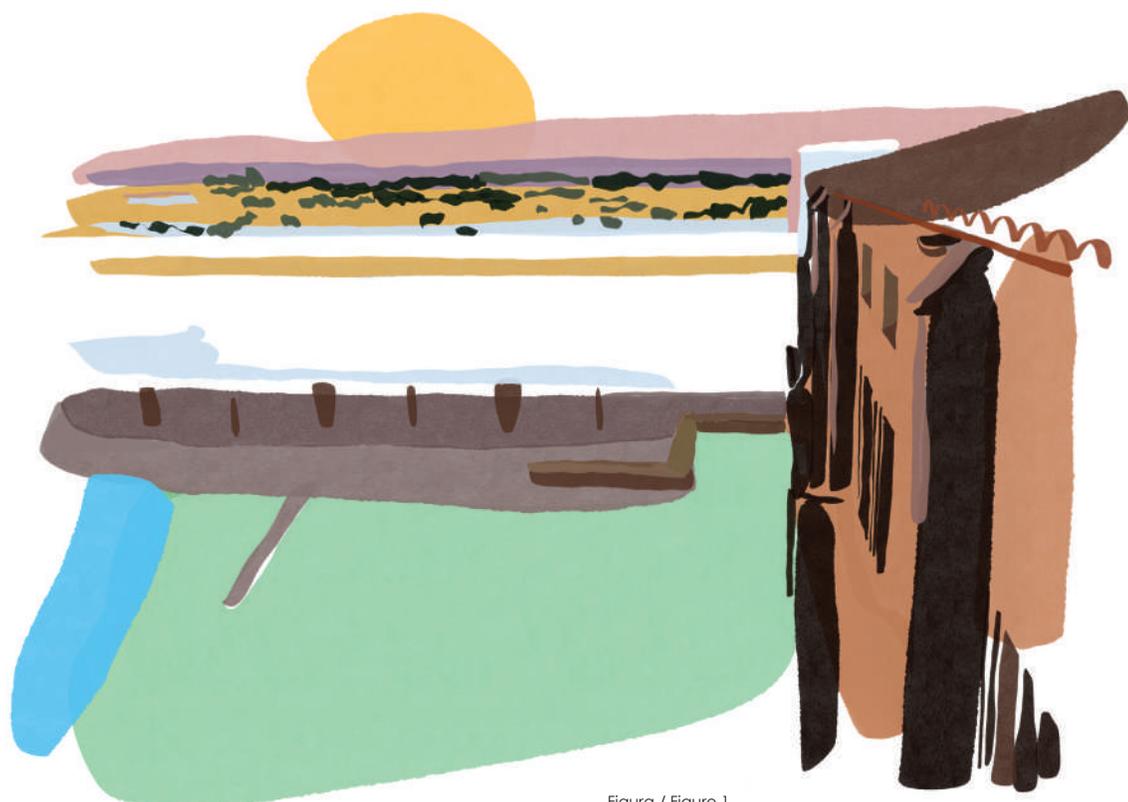


Figura / Figure 1  
Paisagens sobrepostas – Mosteiro, Comboio e Sortes  
Overlapping landscapes – Monastery, “Train” and Sortes  
Mafalda Salgueiro, 2021

Séculos antes dos turistas chegarem a Flor da Rosa e ao seu Mosteiro, a aldeia foi um importante centro Oleiro de produção de loiça utilitária (Isidoro, 1963). Foi tão forte essa presença que a estrutura habitacional das casas da localidade guarda até ao presente as marcas da actividade, com portões largos

rasgados nas frontarias a lembrar a azáfama de trabalho de outros tempos. (figura 2) Estes artistas e artesãos produziam peças de loiça que vendiam em feiras em toda a região do centro-sul de Portugal. Hoje, chamaríamos a essas peças de “arte popular”.

[...] portões largos rasgados nas frontarias a lembrar a azáfama de trabalho de outros tempos [...]

Em 2018, conhecemos e conversámos com os últimos dois artistas e artesãos locais: Rui Heliodoro (Oleiro e agricultor) (figura 3) e Manuel Carrazola (reformado e artesão de madeira).



Figura / Figure 3  
Pormenor da Oficina do Sr. Rui Heliodoro, em 2018  
Detail of the Workshop of Mr. Rui Heliodoro, in 2018  
Mafalda Salgueiro, 2021

Figura / Figure 4  
Pormenor da Oficina do Sr. Manuel Carrazola, em 2018  
Detail of the Workshop of Mr. Manuel Carrazola, in 2018  
Mafalda Salgueiro, 2021



Em 2021, o Sr. Rui Heliodoro continua a sua arte apesar da pandemia lhe ter levado embora os turistas, e ensina uma turma de jovens estudantes na Escola de Olaria recém-reaberta pela autarquia. O Sr. Manuel Carrazola, reformado e artesão nas horas vagas, que fazia artefactos

zoomórficos em madeira e palitos, tinha sempre a porta do seu pequeno espaço aberta para os turistas apreciarem (figura 4). O Sr. Manuel faleceu em 2020 e o espólio da sua oficina na Rua de S. Bento foi retirado da fruição pública quando a porta do seu espaço se fechou.

## NOTAS (IN) CONCLUSIVAS

Relembra-nos Walter Benjamin que “muitas vezes a chamada arte popular é apenas um vulgarizado bem cultural de uma classe dominante que, acolhido num colectivo mais amplo, se renova” (Benjamin, 1992: 174)<sup>1</sup>. Em Flor da Rosa, os bens artístico-culturais produzidos e fruídos pelas populações e comunidades rurais ao longo de séculos, talvez por não terem sido apropriados pelas elites, ou porque o processo de continuidade sociocultural assim o ditou, não se renovaram, e, pelo contrário, foram substituídos por novos bens tecnologicamente mais leves. Contudo, no plano patrimonial e artístico contemporâneo, os barros de Flor da Rosa querem ter uma ‘segunda vida’ como coisas patrimonializadas e turistificadas para competir no mercado mediatizado dos bens culturais que preenchem as campanhas estívais das televisões em anos recentes, como o programa “7 Maravilhas de Portugal”.

Hoje, em muitas casas do Alentejo e terras vizinhas, objectos de barro feitos em Flor da Rosa, em temporalidades e quotidianos pretéritos – entre eles, azados, tarefas, talhas e púcaros – têm funções meramente decorativas, mas continuam a contar estórias de outros tempos sobre a aldeia dos oleiros. Talvez seja essa, afinal, a maneira de continuarem a ser fruídos pelas pessoas como obras de arte. Uma arte produzida em quotidianos concretos, por grupos subalternos, que reclamam assim, em diferido, o seu direito ao lugar.

### Bibliografia

<sup>1</sup> Benjamin, Walter (1992) “O brinquedo e o jogo: notas à margem de uma obra monumental<sup>1</sup>”, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, (tradução de Maria Amélia Cruz), *Colecção Antropos*, Lisboa: Relógio D’Água, pp. 172-176.

Pires, Ema e Salgueiro, Mafalda (2021) «Coisas engalanadas, pessoas e processos turísticos: uma revisitação etnográfica de Flor da Rosa (Sul de Portugal)», *Etnográfica* [Online], vol. 25 (1) | 2021, DOI : <https://doi.org/10.4000/etnografica.9893>

Isidoro, Agostinho (1963) “O Centro Oleiro da Flor da Rosa (Concelho do Crato-Alto Alentejo)”, *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, vol. XX, pp.145-171.

Outros documentos: <https://7maravilhas.pt/portfolio/barro-branco-da-flor-da-rosa/> (acesso em 27 de junho de 21)

<sup>1</sup> O texto aqui citado é parte de uma recensão feita pelo autor Walter Benjamin à obra de Karl Grober, *Kinderspielzeug aus alter Zeit. Eine Geschichte des Spielzeugs*, publicada em Berlim em 1928.

## ENGLISH

### On the right to artistic enjoyment and place: ethno-graphic sketch of the parish of Flor da Rosa (Alentejo)

— **Ema Pires**  
Anthropology, Universidade Évora and IHC. Nova

— **Mafalda Salgueiro**  
Artist and Architect

In 2021, Flor da Rosa, a rural parish in the Alentejo region, had 248 inhabitants, a café and a restaurant. Without a bakery or a grocery store to buy essential goods, the inhabitants, most of whom are retired, have to go to the nearest town, dependent on rides from neighbours who have a car. The exception to this overall context is the medieval monastery in the village, that used to lie in ruins, but has been renovated and now has all the necessary facilities to eat, sleep and relax in the pool and spa. All of these facilities have been guaranteed by the arrival of the “white train” stationed next to it – this is how the local inhabitants of Flor da Rosa describe the main building of the *Pousada* luxury inn, built at the end of the 20th century. The “train”, with its longitudinal white walls, now delimits the farmlands of the local inhabitants (known as *sortes*) located in the background, as well as the residents of that hamlet. (figure 1) The villagers don’t enter the *Pousada*, not even to drink a coffee that costs almost four times more than in the village café, but whoever does enter doesn’t want to leave. Over the years and due to progressive abandonment, everything has closed, and what can now be offered in the parish is

immaterial, barely visible to more distracted and uninquisitive visitors. Centuries before tourists arrived in Flor da Rosa and its monastery, the village was an important centre for the production of utilitarian pottery (Isidoro, 1963). This presence was so strong that the structure of the [...] **large doors in the façades, that recall the former hustle and bustle.**

[...] houses in the village still retains the marks of this activity, with large doors in the façades, that recall the former hustle and bustle. (figure 2) The local artists and artisans produced pottery that they sold at fairs throughout the south-central region of Portugal. Today, we would use the term “folk art” to describe these items of pottery. In 2018, we met and talked to the last two local artists and artisans: Rui Heliodoro (potter and farmer) (figure 3) and Manuel Carrazola (retired and a carpenter). In 2021, Mr. Rui Heliodoro continues his art despite the loss of tourists due to the pandemic and teaches a group of young students at the Pottery School that was recently reopened by the municipality. Mr. Manuel Carrazola, retired and a craftsman in his spare time, made animal-shaped artefacts out of wood and toothpicks, and always kept the door of his small workshop open for tourists (figure 4). Mr. Manuel died in 2020 and the collection from his workshop in the Rua de S. Bento was withdrawn from public use when the door to his workshop closed.

### (In)conclusive notes

Walter Benjamin reminds us that “so-called folk art is often just a vulgarised cultural asset of a ruling class that, accepted in a broader collective, renews itself” (Benjamin, 1992: 174). In Flor da Rosa, the artistic-cultural goods produced and enjoyed by the rural populations and communities over the centuries were not renewed, perhaps because they were not appropriated by the elites, or because this was dictated by the process of sociocultural continuity. On the contrary, they were replaced by new, technologically lighter goods. However, in the contemporary heritage and artistic outlook, the pottery from Flor da Rosa is seeking

a ‘second life’ as tourist and heritage assets that can compete in the mediatized market of cultural goods, that have filled summer television campaigns over recent years, such as the TV programme “7 Maravilhas de Portugal” (7 Wonders of Portugal). Today, in many houses in the Alentejo region and the neighbouring lands, pottery produced in Flor da Rosa, in the past and present – including, casserole dishes, utensils, jars and bowls – have merely decorative functions, but continue to tell stories from the past in this village of potters. Perhaps, ultimately, in this way they continue to be enjoyed by people as works of art. An art produced in concrete everyday life, by subordinate groups, who thereby claim their right to this place, in a deferred form.

### Bibliography

Benjamin, Walter (1992) “O brinquedo e o jogo: notas à margem de uma obra monumental<sup>1</sup>” (Toys and Play: Marginal Notes on a Monumental Work), *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, (translation by Maria Amélia Cruz), *Colecção Antropos*, Lisboa: Relógio D’Água, pp. 172-176.

Pires, Ema and Salgueiro, Mafalda (2021) «Coisas engalanadas, pessoas e processos turísticos: uma revisitação etnográfica de Flor da Rosa (Sul de Portugal)», *Etnográfica* [Online], vol. 25 (1) | 2021, DOI : <https://doi.org/10.4000/etnografica.9893>

Isidoro, Agostinho (1963) “O Centro Oleiro da Flor da Rosa (Concelho do Crato-Alto Alentejo)”, *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, vol. XX, pp.145-171.

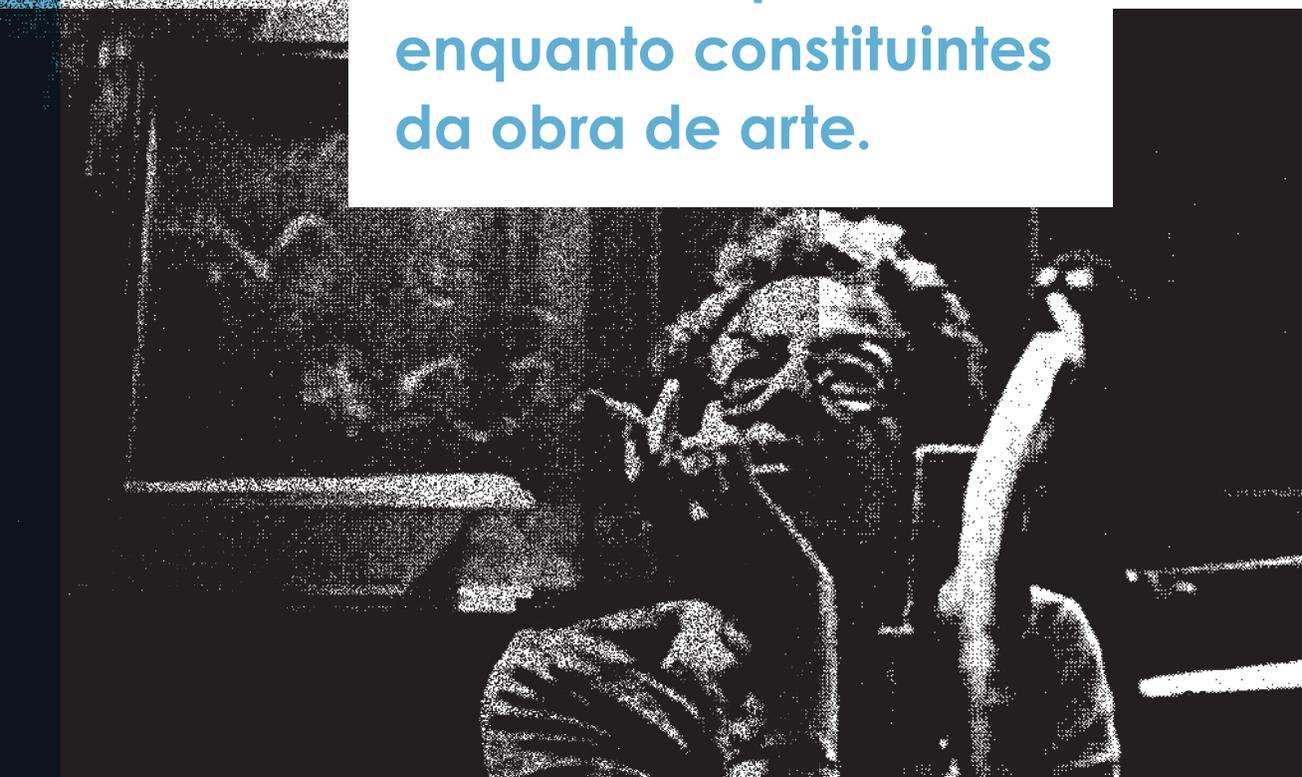
Other documents: <https://7maravilhas.pt/portfolio/barro-branco-da-flor-da-rosa/> (acesso em 27 de junho de 21)

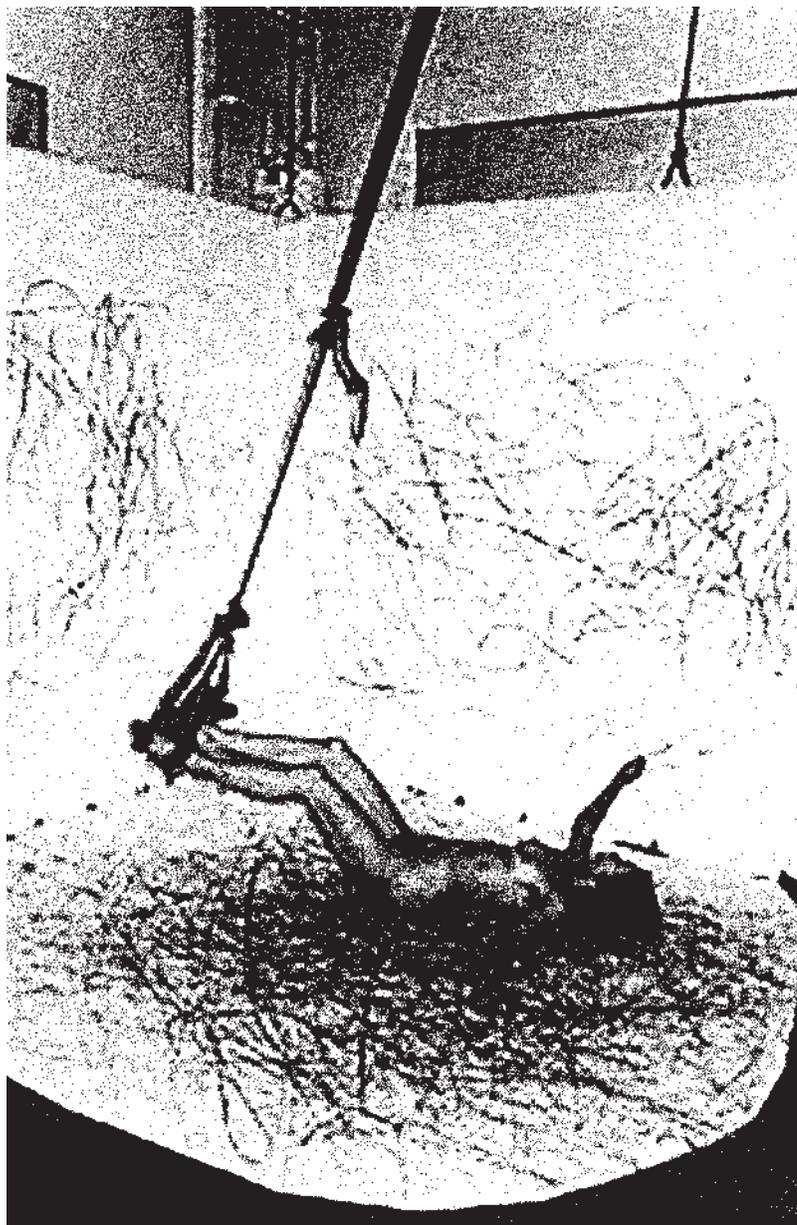
<sup>1</sup> The text quoted here is part of a review by author Walter Benjamin of Karl Grober’s work, *Kinderspielzeug aus alter Zeit. Eine Geschichte des Spielzeugs*, published in Berlin in 1928.

# Pensar, reificação e realidade.



Com as reflexões que Hannah Arendt nos deixou em *A Permanência do Mundo e a Obra de Arte* e em *A Vida do Espírito, Volume I – Pensar*, José Marmeleira explora os conceitos de pensar, fabricação e realidade pública enquanto constituintes da obra de arte.





Carolee Schneemann,  
Up to and Including her Limits, 1973-76  
©Direitos reservados

A experiência do pensar não tem fim e, porventura, tem o mesmo significado da vida humana: aparece e desaparece. Também é invisível, a não ser que a traduzamos em imagens mentais ou em pensamentos na forma de textos. Nesse momento, contudo, já não será pensar, mas reificação, fabricação. O pensar, incluindo o artístico, é invisível, não se dá a ver, pois não aparece no mundo das aparências, embora com ele estabeleça uma relação particular. O pensar é a fonte de toda a arte, na qual se manifesta transfigurado e transformado. Nessas condições, é mais do que um meio, é um fim em si mesmo, tão inútil como podia ser a própria obra da arte. O pensar não é um modo de produção cultural, não corresponde à atividade da fabricação. Trata-se de uma capacidade humana que antecede a fabricação. Certamente, que o pensar artístico pode ser considerado uma declinação peculiar dessa capacidade, um tipo de pensar moldado por condições sociais, políticas e culturais, aprendizagens e hábitos. Mas permanece uma capacidade que não se mostra, que não vemos, que aparece fora do mundo das aparências, a não ser que, por meio da reificação, se torne pensamento, isto é, pensar reificado. Toda a obra de arte, qualquer que seja a sua forma, tem no pensar a sua fonte primordial. A cognição e todos os processos mentais provenientes da força intelectual são, geralmente, necessários à produção artística, mas este provém do pensar. Começa com o pensar que, por sua vez, não se confunde com os sentimentos, os desejos ou as necessidades. O pensar é uma experiência e uma faculdade e, contudo, não faz

a obra de arte, não é um meio para a obra. Na verdade, se é a fonte da obra, não é o seu instrumento.

**[...] Não é o pensar que faz a obra da arte, mas o fazer, a fabricação que o interrompe o pensar. [...]**

Não é o pensar que faz a obra da arte, mas o fazer, a fabricação que o interrompe o pensar. Sendo fruto do pensar, a obra de arte é uma coisa tangível, enquanto o processo de pensar, por si, não é capaz de produzir livros, pinturas, esculturas ou partituras musicais. O que atribui uma aparência ou forma visível ao pensar do artista é, no fim de contas, o ato da reificação, seja esta o da escrita, da composição musical, da escultura ou da pintura. Mas quando se torna o pensar artístico? Se o pensar inspira todo o fazer, só é a verdadeira fonte de inspiração do *homo faber* quando este produz coisas inúteis, coisas que não satisfazem o desejo de conhecimento, as necessidades físicas, materiais ou intelectuais. Portanto coisas que não têm qualquer aplicabilidade ou utilidade. O pensar, sendo a fonte da obra, não se manifesta soberano. Liga-se, com frequência, aos atributos humanos, no que estes têm de espontâneo, transfor-

mando-os, até se tornarem, dignos de entrar no mundo, em coisas, reificações acabadas que, finalmente, merecem aparecer. Nesta entrada no mundo, encontra-se implícita a própria condição de obra de arte. Uma obra de arte é uma obra que alguém decide deslocar da obscuridade para a luz pública, colocando-a sob atenção do mundo. Poder-se-ia acrescentar, então, que o pensamento artístico, porventura até mais que o intelectual ou filosófico, deseja comunicar-se ao mundo. Não se finda numa introspeção radical, não se confunde com o gesto esteticista, não visa, em si mesmo, uma desrealização do mundo, como este é dado, mas, dirige-se ao mundo. Foi feito para aparecer, não interessa o tempo do seu aparecer. O que é importante é que liberta para o mundo algo que estava aprisionado, latente, mas privado de mundo, preso. Ora este aparecer no mundo não é um fenómeno despiçando, de somenos. Não é o pensamento, nem sequer a fabricação do *homo faber*, que garante a realidade à obra de arte. Esta só existe se tiver existência pública, só é real nessas condições. Só assim se tornará de facto uma obra de arte, sujeita às perspectivas e aos juízos da esfera pública entendida na sua máxima e instável pluralidade. Por mais que as convenções da arte mudem, a obra de arte só existe se constituir o espaço que se situa entre os espectadores. Falar de fruição artística, individual ou coletiva, das obras de arte implica a existência pública das obras de arte. Sem essa existência pública, toda e qualquer fruição será frágil, incerta, ambígua, parcelar. Quanto menos iluminada pela esfera pública, mais obscurecida será a

experiência e a existência da obra de arte. As qualidades de certo desenho, de certa pintura, de certa canção permanecerão, mas a sua existência, sem o mundo público, será sempre diminuída.

A vida de uma obra, enquanto produto do pensar, só se dá diante dos espectadores que a podem ver. Esses espectadores, que pertençam a uma comunidade mais restrita ou outra mais alargada, conferem-lhe um rosto público. Uma obra será mais real no mundo não quando *for vista* por todos em público, mas quando *puder ser vista* por todos em público. Sem essa vida pública, a existência física da obra, qual reificação, pode permanecer, mas a sua realidade desvanece-se. É assim que certas obras, que outrora estiveram sob a luz da esfera pública, parecem não ter existido, e certas obras, agora sob a publicidade dessa mesma esfera, adquirem uma realidade inédita.

Por isso, a fruição do colecionador egoísta é alienada do mundo. Não tanto porque ele é proprietário de uma obra, mas porque se encerrou numa vida que não é pública. Nessas condições, a arte é menos um objeto que faz parte de uma comunidade de coisas, do que um objeto de desejo e gozo esteticista. Desaparece na esfera íntima do seu proprietário, transforma-se numa coisa privada do mundo e, como tal, não pode ser partilhada. Deixa por isso de ser arte, no sentido em que a sua sobrevivência embora latente, sem a devida presença pública, é exposta à ruína do tempo. Afastada do mundo, perde realidade. Ou dito de outro modo, o seu *ser-real* apaga-se. Para fazerem parte de uma comunidade de coisas, todas as obras necessitam da publicidade da esfera pública que não só as faz brilhar, como também, em

certa medida, as absorve. Dito de outro modo a esfera pública é feita das obras de arte que ela própria acolhe e ilumina. A fruição de cada obra pode ser coletiva ou individual, solitária ou acompanhada, mais próxima da vida do corpo ou da experiência dos objetos, mas, na esfera pública, corresponde a uma sensação que todos podemos intuir e partilhar: a de que podemos ver e falar do mesmo objeto, porque “tudo o que vem a público pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível”.

Em jeito de epílogo, constata-se que certas experiências da vida privada, em especial aquelas associadas ao ciclo biológico e ao labor do corpo, passaram a ter uma existência pública precisamente enquanto arte. Se o pensar faz parte da vida, a vida reivindicou, com o fazer os artistas, em particular a partir dos anos 60 e 70 do século passado, uma visibilidade inédita, para ser fruída, como obra de arte, coletiva e individualmente. Já o pensar permanece intangível, invisível, sem prescindir da sua condição de fonte da obra de arte. Seja esta entendida enquanto objeto físico, reificação acrescentada ao mundo, ou movimento do corpo e do labor, fluxo reproduzido da vida.



Robert Gober, Unfilled (detail),  
2003-2005  
©Direitos reservados

## Thinking, reification and reality.

— José Marmeleira

Journalist and Cultural Critic

**Following the reflections left to us by Hannah Arendt in *The Permanence of the World and the Work of Art* and *The Life of the Mind, Volume I – Thinking*, José Marmeleira explores the concepts of thinking, fabrication and public reality as constituents of a work of art.**

The activity of thinking is endless and has, perhaps, the same sense as a human life: it appears and then disappears. It also remains invisible, unless we translate it into mental images or thoughts in the form of texts. But in that moment it is no longer thinking, but instead reification, fabrication. Thinking, including artistic thinking, is invisible. Although it has a particular relationship to the world of appearances, it does not belong to it and cannot be seen. Thinking is the source of all art, in which form it is transfigured and transformed. In such conditions it is more than a medium: it is an end in itself, and as useless as the work of art it inspires.

[...] **Thinking is not a mode of cultural production and it does not correspond to the activity of fabrication.** [...]

Thinking is not a mode of cultural production and it does not correspond to the activity of fabrication. Instead it is a human capacity that comes before fabrication. Certainly, we can

consider artistic thinking as a special declension of this capacity, a type of thinking moulded by social, political and cultural factors, learnings and habits. But it remains a hidden capacity, one that cannot be seen, that appears to be outside the world of appearances, unless, through reification, it turns into thought. That is: reified thinking.

Every work of art, regardless of its form, has at its source the act of thinking.

While cognition and all the mental processes derived from the power of the intellect are, in general, necessary for artistic production, its origin lies in thinking. Thinking should also not be confused with feelings, wants or needs. Thinking is an experience and a faculty, and yet, it does not make the work of art, it is not a medium for the work. While it may be the source of the work, it is not its instrument. It is not thinking that makes a work of art, but the making, the fabrication, that interrupts thinking. Works of art, being the fruit of thinking, are tangible things, although the thought process itself is not capable of producing books, paintings, sculptures or compositions. When all is said and done, what confers physical and visible form to the thought of the artist is the act of reification, that is, of writing, of composing, of sculpting or of painting. But at what point does thinking become artistic? If thinking is the inspiration for all forms of making, for *homo faber* it can only be the true source of inspiration when making things that are useless, that do not satisfy the thirst for knowledge or physical, material or intellectual wants. In other words, things that have no application or utility whatsoever.

Thinking is not the only source of works of art. It is often connected to the more spontaneous aspects of human attributes, transforming them until they are fit to enter the world in the form of things, reified, which finally deserve to appear. Here, in this entry into the world, we find the very condition of what makes a work of art. A work of art is a work that someone decides to drag out of obscurity and into public view, so that all the world can see. One might add, then, that artistic thinking aims to communicate itself to the world, perhaps even more so than either intellectual or philosophical thinking. It lies far from radical introspection, it could not be confused with an aesthetic

gesture, it does not seek to unmake the world as it is given to us, but rather turns to face it. Art is made in order to appear, never mind when it appears. What is important is that something that was imprisoned, latent, trapped, is now set free into the world.

Now, the act of appearing in the world is not a negligible or simple phenomenon.

Reality is not guaranteed for the work of art, either through thinking or fabrication by *homo faber*. No, it will only exist if it exists publicly. Only in those conditions is it real. Only in this way will it become, in fact, a work of art, subject to the perspectives and judgments of the public sphere, as we understand it in all of its unstable plurality. Artistic conventions may change as much as they like, but a work of art only exists if it constitutes the space that is found *among* those looking at it.

To speak of the enjoyment – individual or collective – of works of art implies the public existence of said works of art. Without that public existence, all and any enjoyment will be fragile, uncertain, ambiguous, piecemeal. The less light is thrown on a work of art in the public sphere, the more obscure will be its existence. The qualities of that particular drawing, painting or song will remain, but, without public exposure, their existence will always be diminished. As the product of thinking, a work of art only comes to life in front of onlookers. Those onlookers, belonging to a small or large community, confer on the artwork a public face. A work becomes more real in the world not when it *is seen by everyone*, but when it *can be seen by everyone*. Without that public life, the work may continue to exist as a reification, but its reality will fade away. This is how some artworks that previously existed in public view now appear to have never existed, while others, now in view of that same public, acquire an unprecedented reality. For this very reason, the enjoyment of a greedy collector is disconnected from the real world. Not so much because they are the owner of a work, but because they have locked it away from public life. In these conditions, art becomes less of an object that belongs to the community of things, and more an object of desire or aesthetic enjoyment. It disappears into the intimate sphere of its owner,

transforming into something that is cut off from the world and, as such, cannot be shared. Without the presence of the public, the work's survival, though latent, becomes exposed to the ravages of time, and in this sense it thus ceases to be art. Far from the real world, it loses its reality. Or, to put it another way, its *being-real* is extinguished.

In order to be part of the community of things, all works of art need exposure to the public sphere, which not only helps them shine, but also, to a certain extent, absorbs them. Put differently, the public sphere is made up of the works of art that it gathers and illuminates. We may enjoy a work of art collectively or individually, by ourselves or with company, in a bodily or experiential way, but in the public sphere this enjoyment corresponds to something that all of us can intuit and share: the sensation of being able to see and talk about the same object. "Everything that appears in public can be seen and heard by everybody and has the widest possible publicity."

By way of an epilogue, we can see that certain experiences in our private lives, especially those to do with biological cycles and physical labour, have attained a public existence precisely in the form of art. Thinking is a part of life, and life itself has become more visible than ever in the work of artists, especially since the 1970s and 1980s, to be enjoyed collectively and individually as a work of art. Thinking may remain intangible, invisible, but it has not given up its role as the source of art, whether this is understood as a physical object, a reification added to the world, or the movement of a body at work. A reproduction of the ebb and flow of life.

# Do tempo e do lugar na invenção do futuro

—  
**Paulo Pires**  
Assessor no Ministério da Cultura / Programador

—  
O autor escreve de acordo  
com a antiga ortografia.

**D**eambulo pela minha biblioteca pessoal e deparo-me, entre os clássicos, com o significado do verbo grego *krisis, eōs*: discernir, distinguir, decidir. Num momento desafiante e distópico como o actual, que reflecte também uma sucessão de crises como nos relembra Tolentino Mendonça (das ideologias, da interpretação da natureza, da razão científica, do conhecimento humano na sua relação com a verdade, do antropocentrismo, da linguagem argumentativa), e não obstante a incerteza face ao futuro como mote dos dias, inúmeras vozes têm defendido que a nossa possibilidade de escolher o caminho que queremos trilhar continua em cima da mesa. Quer seja relativamente à nossa relação com o *tempo*, no sentido de uma resistência ao ritmo frenético e automatizado e da adopção de práticas que visam uma desaceleração e maior “respiração” vivencial, quer seja preconizando uma recodificação da nossa *ética e cultura relacional*, que confira, por contraponto ao hiper-individualismo, uma maior primazia à solidariedade, à empatia, à sustentabilidade, à igualdade, à inclusão, à frugalidade. É lapidar a afirmação do filósofo Franco Berardi: “Obviamente, a queda que a pandemia provocará exigirá um esforço de reconstrução, mas estamos na condição de decidir o que queremos reconstruir e o que queremos esquecer.”

Foi-se dissipando a “ilusão” de que poderíamos, de alguma forma, dominar o tempo pelo facto de termos estabelecido no quotidiano uma vasta panóplia de regularidades, repetições, hábitos. “O tempo saiu dos gonzos”, como diria Shakespeare (*Hamlet*), e não podemos mais acalantar que o futuro ainda esteja no lugar onde “deveria”. Mas sabemos também que nada está determinado à partida, mas sim condicionado (o que é bastante diferente), e que o futuro será composto de múltiplas cenografias, feitas de pluralidade, tensão, ambiguidade, contradição. Para já experienciamos como nunca uma temporalidade insubordinada e indomável, com a pandemia como exemplo maior disso ao reactivar o futuro como um espaço de possibilidade e ao nos confrontar com o desafio mais exigente: como viver na descontinuidade? Se, por um lado, vivenciamos um “presentismo forçado” (nas palavras da antropóloga Jane Guyer) que inibe e que condiciona um pensamento mais centrado no *amanhã*, por outro, e como nos relembrava há tempos o inspirador coreógrafo Victor Hugo Pontes nesta imagem paradigmática, o facto de nos terem tapado a boca não nos impossibilita de continuarmos a falar e comunicar com os olhos, e, assim, de enxergar (que também é inventar) o futuro(s). Mas as visões binárias tendem, não poucas vezes, a ser redutoras e simplistas, e os percursos da cultura e das artes irão sendo desenhados, certamente, em grande medida, nos “pequenos” gestos quotidianos que moram nos

[...] Para já experienciamos como nunca uma temporalidade insubordinada e indomável [...]

(complexos, não lineares e exigentes) interstícios entre a necessidade e a vontade, entre a rotina e o risco/disrupção, entre o alinhamento e o confronto, entre o estatismo e a urgência, entre o recato e a ambição, entre a fragilidade e a potência, entre a possibilidade e o sonho.

No plano cultural e artístico, quer nos modos de produção quer na própria dimensão da fruição, temos assistido a abordagens criativas e plurais na relação com o *tempo*, feitas de acelerações e abrandamentos, reestruturas e desdobramentos, contribuindo assim para a construção (e questionamento crítico, pelas suas heterogéneas implicações) de novos ritmos e estruturas temporais. Os processos de inventividade, por exemplo, carecem de tempo – reivindicação por vezes ausente dos discursos – para experimentar, para falhar (falhar melhor, como dizia Beckett), para tentar novamente, para afinar. Um fôlego temporal (mais) lentificado para questionar o permanente, o replicado e o habitual, para uma vital inquietação, para uma (não matematizada) imersão na criatividade, para envolver os territórios e as pessoas, para o pensamento divergente, para arriscar. Mas também, mais pragmaticamente, para pesquisar, para reunir e discutir, para instalar, montar e ensaiar em condições adequadas, para promover e mediar com foco e eficácia, para monitorizar com critério e regularidade, para avaliar e retirar conclusões sobre estratégias e dinâmicas. Paralelamente, a realidade dos últimos anos desvela-nos um tempo cultural muito

## [...] A circulação e intensificação dos afectos e da atenção ao outro não podem ser dissociadas dos modos de produção cultural, privilegiando-se assim uma vital temporalidade informal [...]

efervescente, patente, um pouco por todo o país e ainda que em andamentos diversos e assimétricos, no aumento considerável do número de criadores, intérpretes, estruturas e projectos artísticos nas áreas das artes performativas e visuais e no cruzamento disciplinar, assim como do volume de actividades que integram as programações culturais de equipamentos e de outros contextos dinamizados por entidades públicas e independentes. Este facto tem gerado uma intensa e recorrente discussão em torno da pertinência do *less is more* e de uma maior tolerância face à diversidade de pulsações e andamentos – atitude também ética e política – nos processos de criação e de programação culturais (pelas razões já apontadas e em oposição a paradigmas capitalistas, verticais e competitivos, centrados na produtividade e num apelidado “empreendedorismo”), mas convoca também outras vertentes da percepção e experiência temporais que importará sublinhar. Nas dinâmicas de produção cultural, e sobretudo naquelas dotadas de lógicas horizontais, participativas e comunitárias, é essencial preservar também um tempo para a dimensão do

*ser-estar* no espaço *vivido*, para lá “apenas” do *fazer* no espaço *produzido*. Há um “território invisível” que não deve ser descurado e que se relaciona com os contornos sócio-afectivos dos processos culturais e artísticos e com a importância de cultivar práticas de envolvimento e ampliação empática não necessariamente “contaminadas” pelas intenções estritamente profissionais/laborais – através de uma pesquisa e elaboração colectivas em torno dos valores do respeito, do zelo e da confiança que também são psicanalíticas, sociológicas, políticas. A circulação e intensificação dos afectos e da atenção ao *outro* não podem ser dissociadas dos modos de produção cultural, privilegiando-se assim uma vital *temporalidade informal* (não pragmático-funcional ou utilitarista) e a preservação ou resgate de uma *ética do cuidado*. Esta concretiza-se e aprofunda-se através de momentos de ludismo e ócio, mas também de uma escuta activa e de acções não formais de auscultação, reiteração e reverberação que envolvem equipas artísticas e técnicas e as comunidades em micro-teias de proximidade, interacção e cumplicidade

grupais, as quais enformam uma argamassa maior onde todos possam deixar a sua impressão digital: uma ecologia afectiva e emocional. Uma outra dimensão temporal a enfatizar tem a ver com os moldes em que as estratégias e propostas de programação cultural e artística são urdidas e inscritas na geometria social dos hábitos e rotinas, e com o seu impacto directo e lateral nas práticas sociabilitárias. A necessidade conjuntural, devido à implementação de regras de condicionamento da circulação de pessoas, de alterar os horários dos eventos para os tornar exequíveis pode fornecer uma reflexão útil e mais abrangente sobre a(s) forma(s) como são arquitectados os programas e como a oferta cultural pode ajustar-se e ser mais atenta e alinhada com as (velhas e) novas dinâmicas sociais, as quais também s(er)ão influenciadas pela mesma. Aliás, já anteriormente à pandemia vários agentes culturais, mormente sediados nos principais centros urbanos, vinham adoptando estratégias de flexibilização temporal (e noutros planos) para incrementar a adesão de diferentes públicos, evitando a maior rigidez dos modelos dominantes (a concentração programática nas modalidades pós-jantar e ao fim de semana) e permitindo assim aos potenciais destinatários uma maior margem de manobra em termos de previsão e organização do seu dia-a-dia. Esta reconfiguração das estratégias de planificação cultural também vem, no fundo, responder a uma maior complexificação da vida contemporânea e à heteroge-

neidade de perfis dos públicos actuais no que toca à sua panóplia de motivações, expectativas e condicionantes. É fundamental auscultar e estudar de forma sistemática e regular os públicos (os reais e potenciais, mas também os não-públicos), evitando a fossilização de práticas e a perpetuação de modos de relação menos inclusivos, em variados casos “legitimados” pela questão da antiguidade e por resultados mesmo que anacrónicos, que respondem amiúde apenas a uma lógica quantitativa apanágio de um certo sistema institucional (i-zado) que se foi instalando acriticamente aqui e ali. Estamos perante novas combinações e possibilidades quer de programação quer de recepção cultural (até como um tubo de ensaio para um cenário pós-pandémico), estimulando assim experiências de fruição e participação mais diferenciadoras, ampliadas, integradas, densificadas e democráticas. Um outro desafio dos novos tempos que abrange também a área cultural e artística, e que foi agudizado pela conjuntura pandémica, tem a ver com a (re)construção da ideia de *lugar* (fazê-lo e habitá-lo) como camada de significação emocional, simbólica, afectiva, identitária e geracional. Mas também com um retorno, a que temos assistido, do indivíduo ao seu território corporal e doméstico, devolvendo-o assim aos espaços mínimos e a outras escalas geográficas como o lugar, a região, o território. Falamos de lugares que não são meramente físicos, mas que também são imaginados, recordados, sonhados, que

[...] Lugares de encontro e entendimento, onde se pode habitar a substância do tempo. [...]

sintetizam valores e sentidos, constroem memórias, nutrem imaginários, aprofundam epifanias. Lugares de encontro e entendimento, onde se pode habitar a substância do tempo. A compressão de tempos e espaços originada pelo novo coronavírus incrementou uma certa diluição e rarefacção de lugares. Além de que o próprio anseio de vivenciar de forma plena e imersiva o tempo e o espaço tem sido frequentemente condicionado, até de modo paradoxal, por factores como a hiper-absorção provocada pelo trabalho, o avanço científico nas comunicações, o consumismo, as culturas de massas, a tecnologia, a hegemonia do poder económico ligada aos grandes negócios, entre outros, potenciando a disseminação de lugares standardizados e sem conotações emocionais onde, *grosso modo*, imperam padrões idênticos e repetitivos ao nível das funções, estruturas e formas. Sabemos que a existência humana está imbricada nas dimensões de movimento, tempo e lugar. Bachelard falava da “alma ou espírito do lugar” e como não pensar em variados e heterodoxos contextos que são mais do que uma mera localização? E aqui a cultura e as artes desempenham um papel nuclear na construção social do lugar e, por conseguinte, na recuperação de um *sentido de lugar*, bem como na resignificação de *não-lugares*. Precisamos de empreender uma *topo-reabilitação*, em que tenhamos menos locais e mais lugares que funcionem como horizontes de expectativa e espanto – espacialidades

motrizes, *indoor* e no exterior, carregadas de potência transformadora, vibração e futuro: “saving places”. Contextos onde sobressaíam as especificidades (e não o apagamento das mesmas), onde se experimente também a pausa e o encontro com a diversidade (por contraponto à vertigem e à mobilidade), onde se dimensões temporal e relacional se cruzem permitindo ao humano o “desconfinamento da imaginação” (expressão feliz do coreógrafo Rui Horta) e a experiência da intimidade consigo mesmo, com o *outro* e com a natureza. E aqui o espaço público, as artes de rua, as intervenções na paisagem, os contextos não convencionais e imprevisos ou as abordagens multidisciplinares em *site-specific* podem desempenhar (como, de resto, o têm feito no passado, mas com uma renovada vitalidade e alcance) um papel central nessa ampliação de mapas afectivos e mentais dos indivíduos sobre os seus territórios. Isto até em alinhamento com uma redobrada atenção às micro-dinâmicas, à pequena escala, ao segmento, às geografias de proximidade, e com uma notória reavaliação da dimensão *local* a que temos assistido - não tivesse a arte aquela capacidade transformadora de ser um epicentro de confluência da imaginação e do conhecimento, no qual “se atinge a diminuição das coisas grandes e o aumento das coisas pequenas” (Nabokov). A afirmação das subjectividades e da diversidade, o lugar conferido ao risco e suas múltiplas tonalidades, e a aproximação ao sensível, à

atenção e ao cuidado serão fundamentais para a útil e urgente construção de outros futuros e para nos insuflar esse oxigénio de que precisamos para desbloquear os canais, para manter o fôlego psicológico do colectivo, para retirar a máscara (estas e as outras, mais ou menos veladas, que já tínhamos antes do advento da pandemia) e para desfrutar de uma respiração compartilhada que só as artes e a criatividade propiciam e aprofundam singularmente. Mas para isso teremos de aceitar, de modo também viral, aquele precioso espaço de dignidade que tem a ver com a diferença e a liberdade do *outro*, sacralizando o “nós” (plural, sim) ao invés de endear o “eu” (autocentrado), dando lugar à revolução da horizontalidade da relação (como defende Frei Fernando Ventura). Para não pisar o *outro* teremos humildemente – como cantou no século XII o mestre espiritual sufi e poeta Ibn Qasi, de Silves – de descalçar as sandálias e, com os pés desnudados, não contar apenas até *1*. Para respirarmos na primeira pessoa do plural.

## ENGLISH

### On time and place in the invention of the future

— Paulo Pires

Counsel, Department of Culture Programmer

Wandering through the classics in my personal library, I come across the meaning of the Greek verb *krisis*, *eôs*: to discern, to distinguish, to decide. Tolentino Mendonça reminds us that crises – of ideology, of the understanding of nature, of scientific reasoning, of human knowledge and its relation to truth, of anthropocentrism, of rhetoric – happen in succession, and this is something that is reflected in the daunting and dystopian times we live in today. “Uncertain times” has become the motto of the day. Nevertheless, there are countless voices who insist that our ability to choose the path forward remains firmly on the table. In relation to *time*, this choice may involve a resistance to the frantic pace of computerised life, and the adoption of practices of slowing down, breathing and “living in the moment”. It may also mean advocating for new *ethics* and forms of *cultural relating* that give greater primacy to solidarity, empathy, sustainability, equality, inclusion and frugality, as a counterpoint to hyper-individualism. The philosopher Franco Berardi put it succinctly: “Obviously, the slump that the pandemic will continue to provoke will demand reconstruction efforts, but we are in the position to decide what it is that we want to rebuild, and what we want to forget.” There is one illusion that has slowly been dispelled: that by establishing a panoply of regulations, repetitions and habits in our daily lives we could somehow control time. “The time is out of joint”, as Shakespeare would say (*Hamlet*), and we can no longer hold on to the idea that the future is

“where it should be”. But we also know that nothing is *determined*, everything *depends* (which is something quite different), and that the future will consist of multiple scenarios full of variety, tension, ambiguity and contradiction. As for the present, more

[...] **As for the present, more than ever we experience a temporality that is insubordinate and indomitable** [...]

than ever we experience a temporality that is insubordinate and indomitable, with the pandemic the greatest example of this. It has reactivated the future as a space of possibilities, at the same time asking us the most challenging of questions: is it possible to live suspended in time? On the one hand, our ability to think about a *tomorrow* is inhibited by the “enforced presentism” we live today (in the words of anthropologist Jane Guyer). On the other, and as the inspirational choreographer Victor Hugo Pontes has long reminded us with his paradigmatic images: they may cover our mouths, but that won’t prevent us from speaking and communicating with our eyes, thereby seeing into (and so inventing) the future. But binary perspectives such as these are more often than not reductive and oversimplistic. For the most part, the trajectory of culture and the arts is likely to be determined by those small gestures of our daily lives that inhabit the interstices – complex, non-linear, demanding – between necessity and desire, routine and risk/disruption, conjunction and confrontation, immobility and urgency, modesty and ambition, fragility and power, and between what is possible and what can be dreamed. In recent times, the cultural and artistic landscape has been home to varied and creative approaches to *time*, be it in the modes of production or in the final output itself. From speeding time up to slowing it down, from restructuring it to splitting it up, these approaches contribute to the construction of new temporal rhythms and structures (as well as the critical interrogation of said structures, with all its heterogeneous implications). The creative process depends on time – for experimenting,

for failing (“Fail better”, as Beckett said), for trying again, for refining – although this assertion is too often missing from the discourse. Breathing (more) slowly allows us to question that which is permanent, a copy or mere habit. It allows us to achieve a vital restlessness and an (unprogrammed) immersion in creativity, to include new places and people, to think differently, and to take risks. On a more pragmatic level, it allows us to conduct research, to meet and debate, to set up and rehearse with suitable conditions, to promote and mediate in a focused and effective way, to monitor our work regularly with determined criteria, and to evaluate our strategies, spot trends and draw conclusions. In parallel, we have witnessed high levels of cultural activity in recent years, which has taken diverse and asymmetric courses in all parts of the country. There has been a considerable increase in the number of makers, performers, organisations and artistic projects in the fields of performing arts, visual arts and multidisciplinary work. The volume of activities taking place within the cultural programmes of other public and private groups has also increased. Today’s artistic production and cultural programming is marked by a multiplicity of aesthetic attitudes and the taking of ethical and political positions (for the reasons already mentioned, as well as in opposition to the hierarchical and competitive paradigm of capitalist production and “entrepreneurship”). All of this has generated a heated ongoing debate – is “less is more” relevant any more? – while also bringing to the table new forms of perception and temporal experience that we should pay attention to. In the modes of cultural production – and especially in those following a horizontal, participatory and communitarian logic – it is also critical to make time for *being* in a space that is *lived*, beyond “simply” *making* in a space that is *produced*. We should not neglect the “invisible territory” of the socio-emotional contours of cultural and artistic processes, nor the importance of cultivating practices of inclusivity and greater empathy away from the influence of strictly professional motivations. Work and research conducted collectively can

uphold the values of respect, diligence and confidence, all of which have psychoanalytical, sociological and political dimensions.

[...] **The circulation and intensification of the emotions and the attention given to the *other* cannot be dissociated from the modes of cultural production. Rather, we must give priority to a *vital informal temporality* [...]**

The circulation and intensification of the emotions and the attention given to the *other* cannot be dissociated from the modes of cultural production. Rather, we must give priority to a *vital informal temporality* (which is neither pragmatic-functional nor utilitarian) and preserve, even rescue, an *ethics of care*. This will be achieved and expanded via moments of play and leisure, of active listening, and of informal actions of enquiry, reiteration and reverberation. These actions will involve networks of proximity, interactivity and group relations between artistic and technical teams and their communities, thus forming a kind of canvas on which everyone can leave their mark: an ecology of affects and emotions.

We can emphasise yet another temporal dimension, which has to do with the manner in which the approaches and ideas of cultural and artistic programming become woven and inscribed into the social geometry of our habits and routines, that is, their direct and indirect impact on social practices. The requirement to schedule events at different times, in order to execute them in compliance with regulations on the circulation of people, can open up a wider and useful reflection on the way(s) in which programmes are constructed. It also helps us reflect on how cultural happenings can be adjusted to be more attentive to and more aligned with new (and old) social trends, which themselves are (and will be) influenced by those happenings. Indeed, even before the pandemic, a number of cultural agents, principally those based in the cities, had begun adopting flexible strategies regarding time (and other dimensions) in order

to increase attendance by different audiences. By avoiding the rigidity of dominant models (which concentrated programming in the evenings and weekends), potential attendees were given more room for manoeuvre when planning their day-to-day activities. At root, this reconfiguration of strategies for cultural planning is also a response to the ever greater complexity of contemporary life and the heterogeneous profiles of current audiences, with their panoply of motivations, expectations and personal contexts.

The regular, systematic study of audiences (real and potential, as well as those yet to exist) is fundamental, preventing both the fossilisation of practices and the perpetuation of less inclusive relational modes. In many cases the latter have derived their legitimacy simply from their longevity or, if they have indeed shown results, these may be anachronistic. Frequently they have spoken to a quantitative logic endowed and installed uncritically, here and there, by a certain institutional(ised) system. Now new combinations and possibilities are in front of us, be it in programming or in cultural receptiveness (a kind of test tube for a post-pandemic world), and these are stimulating experiences of enjoyment and participation that are more differentiated, enriched, integrated, robust and democratic. Another challenge facing the cultural and artistic domain in current times, and which has been made more acute by the pandemic, concerns the (re)construction of *place* (made and inhabited) and the emotional, symbolic, affective, generational and identity-related meanings it holds. This challenge also concerns what we have seen to be the return and confinement of the individual to spaces at different levels: the body, the domestic setting, the locality, the region, the nation. Beyond the merely physical, we can speak of places that are imagined, remembered, dreamt, and which bring together values and meanings, build memories, nourish the imagination, and lead to great epiphanies. These are places for meeting and understanding, where one can really live the substance of time. The new coronavirus, with its compression of time and space, has led to an incremental dilution and rarefaction of place. Our desire to live

fully immersed in time and space has frequently been inhibited, in some ways paradoxically, by factors such as the hyper-absorption of work, scientific advances in communications, consumerism, mass culture, technology, and the hegemonic power of big business, among others. All of these drive the creation of standardised places that lack emotional meaning and, more often than not, follow the same repetitive patterns in their functions, structures and forms. We know that humans exist in the overlaps between the dimensions of movement, time and place. Bachelard talked of the “soul or spirit of space”, and we cannot forget the many and varied contexts that that are far more than a mere “place”. Culture and the arts, for their part, play a central role in the social construction of *place* and, as a consequence, in the restoration of a *sense of place*, as well as giving new meaning to *non-places*. We need to rehabilitate space (“topo-rehabilitation”), so that we have sites that are less fixed and more open to anticipation and wonder – dynamic, indoor and outdoor, vibrating with transformational potential for the future: “saving places”. We need contexts where specificity is highlighted rather than erased, where we can pause and sit with diversity (amid the vertigo of constant mobility), and where temporal and relational dimensions can meet. This will confer on us a “*desconfinamento* [freedom] of the imagination” (the happy phrase of choreographer Rui Horta) and a new experience of intimacy with ourselves, with the *other* and with nature. There is a central role for public spaces in this widening of the affective and mental maps of place held by individuals. Street art, landscape interventions, unconventional or unexpected contexts, and multidisciplinary site-specific approaches already did this in the past, but will now do so with renewed vigour and reach. This also aligns with a redoubled attention towards trends on a micro scale, towards what is niche, towards geographies of proximity, and a notable revalidation of the *local* – as if art hasn’t always had that transformative capacity of being an epicentre for the confluence of imagination and knowledge, in which “we can diminish the big and magnify the small” (Nabokov).

Fundamental to the urgent construction of new futures will be the affirmation of subjectivities and diversity, the space opened up for risk and its multiple tonalities, and the ever increasing proximity of what is sensitive, attentive and caring. These factors will give us the burst of oxygen we need to free up our airways, to give us a new collective psychological wind, to remove our masks (those we have now and those we already had, more or less covertly, before the pandemic), and to enjoy a shared creative breath that only the arts, in their singular way, can provide. But for this to happen we will have to accept, in an almost viral fashion, that precious space of dignity associated with the difference and freedom of the *other*, to hold as sacred the “we” (plural) as opposed to deifying the “I” (self-centred), and give space to the “horizontalities of relations” (as defended by Frei Fernando Ventura). As the 18<sup>th</sup> century Sufi spiritual leader and poet, Ibn Qasi of Silves, observed in song: to avoid treading on the *other* we must humbly “remove our sandals and, with our feet bare, count beyond the number *one*”. In this way we can breathe together in the first person plural.

[...] **These are places for meeting and understanding, where one can really live the substance of time. [...]**

# Guimarães e a mudança de paradigma cultural

—  
**Rodrigo Areias**  
Cineasta

—  
O autor escreve de acordo  
com a antiga ortografia.

Raul Brandão in *Húmus*

O nosso mundo não é real: vivemos num mundo como eu o compreendo e explico. Não temos outro. Estamos aqui como peixes num aquário. E sentindo que há outra vida ao nosso lado, vamos até à cova sem dar por ela. E não só esta vida monstruosa e grotesca é a única que podemos viver, como é a única que defendemos com desprezo. – Pois sim... pois sim... – Estamos aqui a representar. Estamos aqui a matar o tempo.

Os registos e as vivências, tratados enquanto história recente, apresentam-nos provas irrefutáveis de que Guimarães foi e é uma cidade sem paralelo face ao seu consumo cultural. Tem um nível de investimento público na cultura absolutamente ímpar, e uma série de investimentos privados de escala única.

Enquanto cidade de média dimensão, tem um incomparável conjunto de infraestruturas culturais públicas e privadas, passando por um inquestionável movimento associativo cultural que mantendo uma vitalidade fora do normal, se encontra numa encruzilhada há já muito tempo: como lutar contra a cristalização das instituições? Mas apesar de toda esta realidade, deparamo-nos ainda com as perguntas de sempre: Se temos o maior festival de Jazz do país, onde estão os músicos de Jazz Vimaraneses? Se temos (mais recentemente bem sei) o maior festival de dança contemporânea do país, onde estão os intérpretes da referida arte? É verdade que Guimarães se posicionou de forma estratégica enquanto co-produtora de teatro e dança, e que isso tem uma notória repercussão no meio das artes de palco nacionais e internacionais. Mas existe reciprocidade desse investimento? Quero acreditar que sim. Gosto de acreditar que existe esse respeito. E os

alunos do curso de interpretação da Universidade do Minho? Em que actividades culturais participam? Conseguiremos integrá-los nos projectos produzidos no território? Como se podem potenciar essas sinergias? É da responsabilidade do poder autárquico? Não me parece, apesar do esforço continuado do mesmo. E a municipalização da cultura, será a única forma? Talvez seja, numa série de áreas de criação cultural sem a diversificação das fontes de financiamento. Um claro problema. Uma triste solução. Mas de que outra forma se pode criar? Em liberdade, como? Quem tem a liberdade de criticar aqueles que lhe dão de comer? Claro que nos tempos que correm, o discurso neo-liberal que tanto gosta de confundir cultura com arte e arte com entretenimento, apregoará arrogantemente a rentabilidade acima de tudo e a auto-suficiência acima de todos. No entanto descurando que a Cultura a Educação a Saúde ou a Justiça são essenciais para a vivência em democracia e que o entretenimento não é bem a mesma coisa. (Mas isso seria assunto para outra dimensão de texto.) Porém não posso deixar de referir uma história que muitas vezes ouvi o meu saudoso e velho amigo Manoel de Oliveira apregoar: que na Grécia Antiga, a jorna era paga a todos aqueles que eram obrigados a passar um dia inteiro a ver as representa-



ções das tragédias clássicas, como um acto de construção democrática. A Arte ao serviço da construção de um povo melhor preparado para viver em sociedade, em tolerância, em abertura. Talvez seja isso que nos faz falta, pagar aos nossos concidadãos para que possam ver Arte, encenações de teatro, dança, cinema, frequentar museus, e crescer

enquanto pessoas e seres sociais. Ajudaria com certeza a combater o populismo bacoco com que nos iremos deparar nos próximos anos, como um balão de intolerância e vistas curtas que irá por certo esvaziar, mas que antes disso ainda o iremos ver inchar, como se de uma inevitabilidade se tratasse.

Não quero aplicar o conceito judaico-cristão da culpa (tão em voga em tempos de intolerância) como se em democracia não fossemos todos responsáveis por tudo o que nos rodeia (quanto mais não seja responsáveis pela não alteração), como se a responsabilidade por tudo o que está de errado estivesse sempre no Outro, como se a erradicação do mal não tivesse de começar primeiro em nós. Mas a verdade é que estamos sempre à espera de que o outro mude, não querendo dar o primeiro passo para a mudança. Compete-nos a todos combater essa tentação. E não tenho dúvida que a intolerância é directa e inversamente proporcional ao nível de cultura e de sensibilidade para a arte. Sensibilidade essa que se cria, que se educa e que se alimenta. E que o mofento discurso da subsidioidependência atribuído à cultura é um logro perpetuado sem qualquer fundamento. Nunca o utilizamos quando nos referimos a áreas de actividade que achamos merecedoras, ou a profissões que consideramos fundamentais (como médicos, professores ou juizes). Então porquê insistir ad *nauseam* nesse discurso relativamente aos profissionais das artes? Quem ganha com esse afastamento? Como se pode pensar a cultura ou a arte sem a ver como estádio superior da educação? Como permitimos que haja quem possa perpetuar uma visão divisora? Porque se permite que esta mundividência não seja coberta de alcatrão e penas? Será que já não há alcatrão? Terá sido todo gasto com subsídios para obras públicas?

Não promovo no entanto um afastamento da economia criativa, todos sabemos que esse é um forte motor económico, principalmente num país que vive refém de uma actividade económica como o turismo. Mas a Cultura é muito mais do que isso é a criação de memória, é o que nos define enquanto um povo. É no fundo, o reflexo do que somos. Desde que em 2007 fui convidado pela Câmara Municipal de Guimarães para criar um programa de produção de cinema e para defender em Bruxelas a proposta de Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, que a minha inquietação se mantém: como mudar o paradigma cultural deste território? Como transformar Guimarães de um ávido consumidor cultural num criador, produtor e exportador de cultura? A oportunidade de GMR2012 foi, na minha opinião, perdida, mas não no todo. Não existia este designio por parte da totalidade das pessoas responsáveis pelo evento, como tal seria difícil alcançá-lo. A ressaca que se viveu após o grande evento era expectável e foi-nos explicada atempadamente pelos responsáveis europeus como um fenómeno que ocorre na quase totalidade das cidades que são capitais europeias da cultura. A verdade é que na altura tal explicação pareceu-me um completo disparate. Quis acreditar que em Guimarães seria diferente. Que a nossa escala, a proximidade entre os actores culturais não o iria permitir. Que a revolução iria ser iniciada com um evento de ruptura dessa dimensão. De consagração do passado

apontando para o futuro... Mas era eu quem estava enganado... No entanto, o pulsar do território nunca foi tão forte como hoje. Quase uma década depois há claramente algo que mudou. Talvez tenha demorado mais do que deveria, talvez tenha sido o tempo necessário. Não sei. Não tenho certezas algumas em relação a este assunto. Porém, a única certeza que tenho é que nunca estivemos tão preparados para operacionalizar uma revolução. Nunca tantas estruturas profissionais e associativas estiveram

## [...] Nunca tantos artistas estiveram envolvidos, de tantas áreas diferentes, juntos a construir uma onda que dificilmente poderá ser travada.[...]

em sintonia. Nunca tantos artistas estiveram envolvidos, de tantas áreas diferentes, juntos a construir uma onda que dificilmente poderá ser travada. Nunca existiram tantas estruturas de produção e edição nas mais variadas áreas. Nunca os astros estiveram tão alinhados. Talvez a pandemia tenha ajudado a fazer esta transição. Talvez tenhamos tido tempo para reflectir. Claro que

programas como o IMPACTA vieram contribuir para o não desaparecimento de uma série de estruturas, de projectos, de artistas numa altura tão complicada para o sector, completamente desamparado pelo poder central. A questão agora é perceber se o território consegue mostrá-los, pô-los à prova primeiro cá dentro. Se há espaço de programação no nosso próprio território, para que depois de experimentado possa ser exportado. Ou é necessário voltar à estratégia do tempo-da-outra-senhora de que para sermos respeitados cá dentro temos de provar primeiro lá fora? É urgente perceber se há espaço para crescer. E ao mesmo tempo, se há vontade de criar condições para que artistas e companhias de fora se estabeleçam no território (como já aconteceu no passado). Altura em que importa fazer uma pergunta fundamental: qual o respeito das nossas estruturas pelos nossos artistas? Esta como muitas outras pode não ter resposta mensurável, e não acredito que pesar este respeito seja em termos de financiamento. Está muito para lá disso. É na forma como se constrói a Polis que se materializa esse respeito. É na forma como se tratam os artistas que se pode medir qual o estádio de evolução da mesma. É no lugar que cada um de nós ocupa na Ágora que a democracia pode florescer. E é preciso criar esses espaços ou hábitos de discussão e cruzamento de ideias. É fundamental saber abrir a porta. Não a tudo, não a todos, não de forma irresponsável, mas sim com critério. Mas qual critério? Quem o define? Fundamental é possibilitar

que as regras sejam claras, acessíveis e transparentes para que todos saibam como poderão vir a fazer para poder entrar. Para que tenham a liberdade de decidir se querem fazer esse caminho, ou outro. Não sei se hoje estaria a fazer aquilo que faço com a força que faço se não fosse de Guimarães. Isto prende-se numa primeira instância com a nossa forma aguerrida de estar (leia-se agressiva), mas também porque sinto um honesto respeito por parte do território. E isto não tem que ver com o poder político, mas sim verticalmente com todo o território. Existe, todos sabemos, um orgulho bairrista no Vimaranense e eu sinto isso em relação a mim e ao meu trabalho e tento corresponder da melhor forma que sei e posso. Não é minha intenção apelar a um bairrismo parolo, mas sim a uma mundividência aberta que possa ajudar a criar de Guimarães para o Mundo, sem complexos. Onde todos cabem. Para que possamos partir do pensamento artístico à fruição individual e colectiva revolucionando os modos de produção cultural.

## Guimarães and the change of the cultural paradigm

—  
Rodrigo Areias  
Film-maker

**Our world is not real: we live in a world as I understand it and explain it. We don't have another one. We live here like fish in an aquarium. And feeling that there is another life next to us, we go to the grave without noticing it. And not only is this monstrous and grotesque life the only one that we can live, it is the only one we scornfully defend. – Yes... yes... – We are here to perform. We are here to kill time.**

Raúl Brandão in *Húmus*

Historical records and life experiences, treated as recent history, provide us with irrefutable evidence that Guimarães was and continues to be a city that is unparalleled in terms of its cultural consumption. It has an absolutely unrivalled level of public investment in culture, and a series of private investments of unique scale. As a medium-sized city, it has an incomparable set of public and private cultural infrastructures, an unquestionable range of cultural associations that, while maintaining an unusual level of vitality, have confronted a very difficult challenge for many years: how to fight against the crystallisation of institutions?

Notwithstanding this remarkable reality, we still confront the long-standing questions: If we have the biggest Jazz festival, where are the local jazz musicians? If we have (and I'm aware that this is a more recent phenomenon) the country's biggest contemporary dance festival, where are the local performers? It is true that Guimarães has positioned itself strategically as a co-producer of theatre and dance, and this has a notorious repercussion in the Portuguese and international performing arts scene. But is there reciprocity of this investment? I would like to believe so. I like to believe in the existence of such respect. And what about the students of the University of Minho's Theatre course? What cultural activities do they take part in? Will we be able to integrate them into projects produced in this territory? How can such synergies be leveraged? Is the city council responsible for achieving this? I don't think so, notwithstanding the continued efforts made by the latter in this field. And is the municipalisation of culture the only way forward? Perhaps it is, in a number of fields of cultural creation, without the diversification of funding sources. This is a clear problem and a sad solution. But how else can artists create? In freedom, but how? Who is free to criticise those who pay their bills? Of course, in the present outlook, the neo-liberal discourse that so often likes to confuse culture with art and art with entertainment will arrogantly proclaim the value of profitability and self-sufficiency above everything else. However, this overlooks the fact that Culture, Education, Health and Justice are essential for living in democracy and that entertainment is not quite the same thing. (But that is a subject for a much longer text.)

I must mention a story that I my dear old friend Manoel de Oliveira often liked to recount: that in Ancient Greece, a salary was paid to all those who were obliged to spend an entire day watching the performances of classical tragedies as an act of democratic construction. Art at the service of building a people who are better prepared to live in society, in tolerance, in openness. Maybe that is what we need - to pay our fellow citizens so that they can see art, theatre, dance, cinema, go to museums, and grow, as people and social beings. It would

certainly help to combat the humdrum populism that we are bound to face over the coming years, like a balloon of intolerance and short sightedness that will ultimately deflate, but before that we will inevitably see swell. I don't want to apply the Judeo-Christian concept of guilt (that is so in vogue in times of intolerance) as if in a democracy we weren't all responsible for everything around us (let alone responsible for the lack of alterations), as if the *Other* is always responsible for everything that is wrong, as if the elimination of evil doesn't have to begin with us first. But the truth is that we are always waiting for the other to change, and we never want to take the first step towards change. It is up to us all to counter this temptation. I'm convinced that intolerance is directly and inversely proportional to the level of culture and sensitivity to art. A sensitivity that is created, educated and cultivated. And that the mouldy discourse of *subsidy dependence*, that is often attributed to culture, is a deception that is perpetuated without any foundation. We never use it when referring to areas of activity that we think are deserving, or professions that we consider to be fundamental (such as doctors, teachers or judges). So why insist ad *nauseam* on this discourse about professionals who work in the arts? Who gains from this distancing? How can we allow others to perpetuate a divisive vision? Why do people prevent this worldview from being tarred and feathered? Is there no more tar? Was it all spent on subsidies for public works?

However, I don't suggest that we should move away from the creative economy. We all know that this is a strong economic driving force, especially in a country that is hostage to an economic activity such as tourism. But Culture is about much more than that. It is about the creation of memories. It is what defines us as a people. It's ultimately the reflection of who we are. I have maintained the same underlying concern since I was invited by Guimarães City Council to create a film production programme in 2007, and to defend the proposal for Guimarães 2012 European Capital of Culture in Brussels: how can we change the cultural paradigm of this territory? How can we transform Guimarães from an avid consumer of culture into a creator,

producer and exporter of culture? In my opinion, the opportunity presented by GMR2012, was lost, but not altogether. This goal was not shared by all the people responsible for the event, since this would have made it difficult to achieve. There was an inevitable hangover sensation, experienced after the main event, which was explained in due time by European officials as a phenomenon that occurs in almost all cities that are European capitals of culture. The truth is that at the time I considered that explanation to be utter nonsense. I wanted to believe that Guimarães would be different. That our scale, the proximity between cultural actors wouldn't allow this to happen. That the revolution would begin with a disruptive event of this magnitude. A consecration of the past, pointing to the future... But I was wrong... However, the creative pulse of the territory has never been as strong as it is today. Almost a decade later, something has clearly changed. Maybe it took longer than it should have, maybe it took too long. I don't know. I'm not sure about this. However, the only thing I am sure of is that we have never been so prepared to carry out a revolution. Never have so many professional structures and associations been in harmony. Never have so many artists

**[...] Never have so many artists been involved, from so many different areas, to build an unstoppable wave together. [...]**

been involved, from so many different areas, to build an unstoppable wave together. There have never been so many production and publishing structures in the most varied areas. The stars have never been so aligned. Perhaps the pandemic facilitated this transition. Perhaps we had time to reflect. Of course, programmes such as IMPACTA helped preserve a series of structures, projects, artists at such a complicated time for the sector, which have been completely abandoned by central government. The question now is to see whether the territory can show them, give them their first test at home. To find out whether there is space for programming in our own home territory, so that once it has been

tried and tested it can be exported. Or is it necessary to return to the *time-of-the-other-lady*, in which in order to be respected at home we first had to prove ourselves abroad? It is urgent to ascertain whether there is room to grow. And at the same time, whether there is a desire to create conditions for artists and companies from other places to establish themselves in the territory (as occurred in the past). A time when it is important to ask a fundamental question: what respect do our artists have for our structures? Like so many other questions, there may be no measurable answer to this question. And I don't believe that the extent of this respect depends on the level of funding available. It goes way beyond that. This respect is materialised through the way that the Polis is built. In function of the way that artists are treated it is possible to measure the stage of evolution of the Polis. It is in the place that each of us occupies in the *Agora* that democracy can flourish. It is necessary to create these spaces or habits for discussion and the exchange of ideas. It is essential to know how to open the door. Not to everything, and to everyone, not irresponsibly, but with discretion. But under what criteria? Who decides? It is fundamental to ensure that the rules are clear, accessible and transparent, so that everyone knows what they can do, to be able to enter. So that they have the freedom to decide whether they want to take this path, or another. I don't know if today I would be doing what I do with the same strength if I weren't from Guimarães. This is connected, first and foremost, to our warlike way of being (= aggressive), but also because I feel honest respect for part of the territory. And this has nothing to do with political power, but vertically with the entire territory. As we all know, there is great local pride in being from Guimarães and I feel that in relation to myself and my work and I try to respond to this to the best of my knowledge and abilities. It is not my intention to appeal to a tacky form of parochialism, but to an open worldview that can help create Guimarães for the world, without any complexes. Where everyone has a place So that we can go from artistic thought to individual and collective enjoyment, revolutionising the modes of cultural production.

**Guimarães Jazz 30 anos Guimarães Jazz 30 years Guimarães Jazz 30 anos**

**30**

**Guimarães Jazz 30 anos Guimarães Jazz 30 years**



Em cima  
Café Milenário,  
Público à entrada para o  
concerto de Dixie Gang  
Guimarães Jazz, 1992  
© Paulo Pacheco

Em baixo  
Teatro Jordão,  
Raúl Marquez  
e os Amigos da Salsa  
Guimarães Jazz, 1993  
© Paulo Pacheco





Em cima  
Paço dos Duques de Bragança,  
Kenny Wheeler + Trio de Carlos Bica  
Guimarães Jazz, 1995  
© Paulo Pacheco

Em baixo  
Associação Cultural Convívio,  
Jazz Aberto - Oficina de Jazz  
Guimarães Jazz, 2004  
© Paulo Pacheco





Em cima  
 Auditório da Universidade do Minho,  
 Dewey Redman  
 Guimarães Jazz, 2004  
 © Mária Lessa

Em baixo  
 Café Oscar,  
 Animação Musical pelos  
 alunos da ESMAE  
 Guimarães Jazz, 2005  
 © Mária Lessa





Em cima  
 Centro Cultural Vila Flor,  
 Charlie Hayden Liberation Musica  
 Orchestra feat. Carla Bley  
 Guimarães Jazz, 2006  
 © Paulo Pacheco

Em baixo  
 Centro Cultural Vila Flor,  
 Oficinas de Jazz com Marcus  
 Strickland Quintet  
 Guimarães Jazz, 2008  
 © Paulo Pacheco

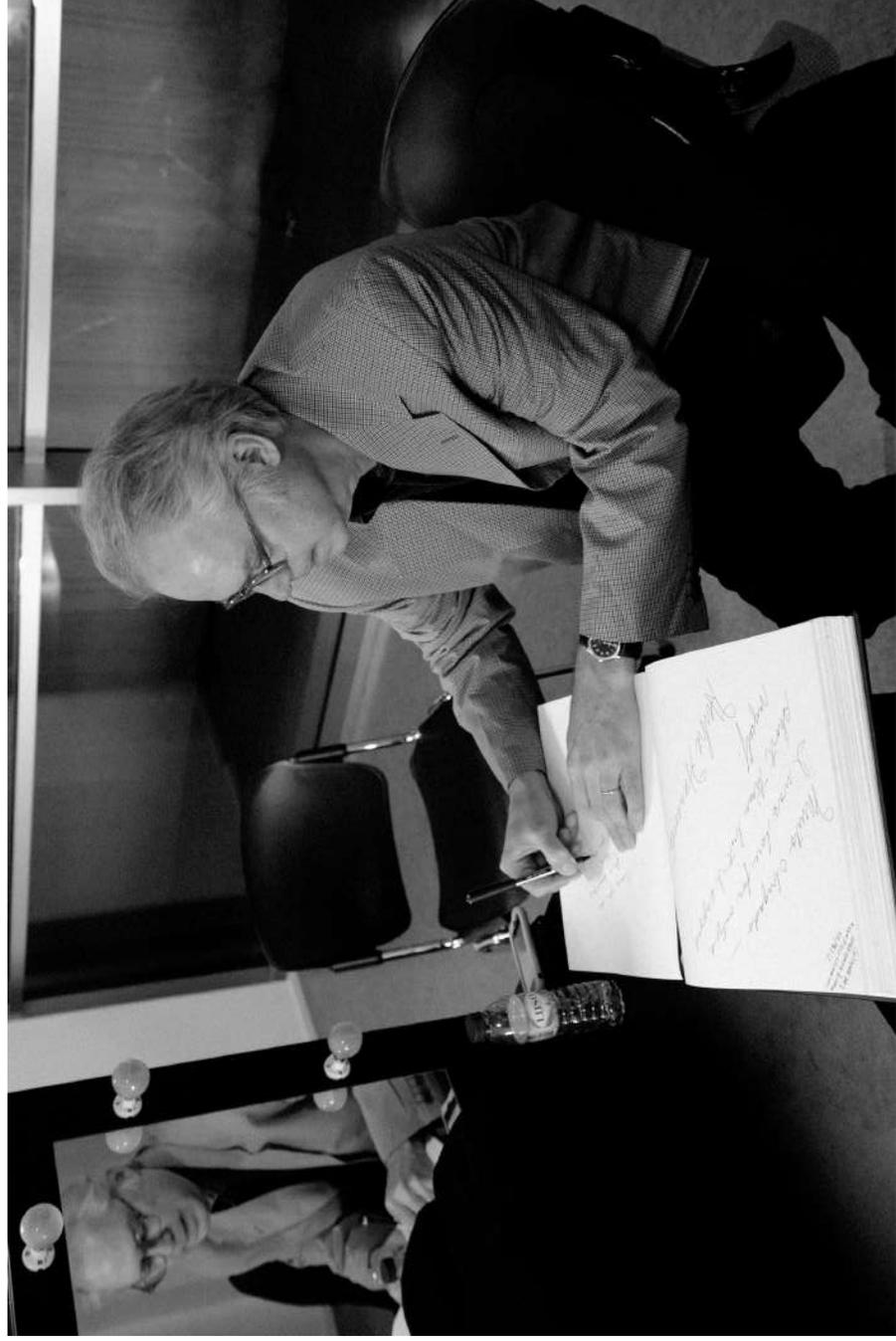




Em cima  
Largo do Toural,  
Animação Musical pelos  
alunos da ESMAE  
Guimarães Jazz, 2009  
© Direitos Reservados

Em baixo  
Centro Cultural Vila Flor,  
Lançamento do livro  
"Jazz em Portugal" (1920-1956)  
Guimarães Jazz, 2006  
© Paulo Pacheco





Em cima  
 Centro Cultural Vila Flor,  
 Bill Frisell  
 Guimarães Jazz, 2012  
 © Paulo Pacheco

Em baixo  
 Centro Cultural Vila Flor,  
 Joe Lovano e Ivo Martins  
 Guimarães Jazz, 2012  
 © Paulo Pacheco





Em cima  
Centro Cultural Vila Flor,  
Stand da FNAC  
Guimarães Jazz, 2013  
© Paulo Pacheco

Em baixo  
Escola EB 2,3 Fernando Távora,  
Animação Musical pelos alunos  
da ESMAE  
Guimarães Jazz, 2014  
© Direitos Reservados





Em cima  
Centro Cultural Vila Flor,  
Sessão de autógrafos de  
Maria Schneider  
Guimarães Jazz, 2015  
© Paulo Pacheco

Em baixo  
Centro Cultural Vila Flor,  
Lançamento do livro  
"Novembro" (1992-2016)  
Guimarães Jazz, 2016  
© Paulo Pacheco





Em cima  
Centro Cultural Vila Flor,  
Lançamento do CD "Zero"  
com a editora TOAP  
Guimarães Jazz, 2014  
© Paulo Pacheco

Em baixo  
Associação Convívio,  
Jam Session Jeff Lederer /  
Joe Fiedler Quartet feat. Mary LaRose  
Guimarães Jazz, 2017  
© Paulo Pacheco



# Como domesticar um artista

—  
**Sara Barros Leitão**  
Atriz, Encenadora e Criadora

—  
A autora escreve de acordo com a antiga ortografia.

## Preâmbulo

O poder precisa de artistas, os artistas não servem para grande coisa, e, ainda assim, o poder gosta de ser visto com eles.

“Como domesticar um artista” pode ser lido como um Manual de Instruções para ajudar programadores, directores artísticos, administradores, empresas municipais de cultura e poderes políticos a domesticarem os artistas. Mas, se lido por um artista, também pode ser entendido como um Kit de Guerrilha que deve ser usado, sem moderação, sempre que sinta o cheiro da institucionalização.

# Como se pode, então, domesticar um artista:

1

## Use o seu nome e a sua cara.

Se o artista fizer parte de uma companhia, o primeiro passo é anular, na comunicação, a existência dessa estrutura. É fundamental alimentar o ego do artista colocando o seu nome em letras muito grandes, ignore o nome da companhia, e torne o nome da sua criação um mero acontecimento passageiro na viagem que é a Grande Carreira do Grande Artista. (Quantas vezes não fomos a espectáculos onde o nome do artista era maior do que o nome da criação, saindo sem saber qual era sequer o título do que víamos?)



Ao privilegiar-se o artista, cultivando-se o seu nome, torna-se mais fácil de reconhecer o alvo a abater no momento em que ele dê um passo em falso, faça um espectáculo pior, tome café com a pessoa errada ou se torne demasiado perigoso.

A questão torna-se pessoal. O artista é o seu trabalho. O que faz na vida é o que faz no palco. No caso de uma companhia é muito mais difícil, uma companhia é uma estrutura colectiva, organizada. Ao personalizarmos a questão, personalizamos o trabalho, personalizamos o alvo e damos ainda mais poderes aos programadores, que podem sempre jogar ao “Quem é Quem” num *brunch* durante um festival.



2

## Integre as vozes opositoras e incomodativas.

Aceitando que elas existem e abraçando-as com um sorriso como se elas não fizessem moossa, estará a institucionalizar e, consequentemente, a fazer com que percam força. Vai poder controlar o que até aqui parecia incontrolável e, quem sabe, até tirar uma *selfie* em conjunto. Acredite em mim quando lhe digo que esta é a melhor forma de domesticar um artista. Mas, se quer um conselho, não o faça perceber que o está a tentar controlar, isso é amadorismo. Os artistas podem ser selváticos. Há uma grande probabilidade de encontrar um artista tão precário que não irá fazer nada contra si, mas ainda há algumas espécies de artistas em vias de extinção em que não se pode confiar.

O ideal é deixá-lo estar. Dar-lhe o espaço e as condições para que ele possa fazer o seu trabalho. Se já institucionalizou a voz incomodativa, mesmo que ela continue a incomodar, pode sempre dizer que foi porque você pediu. Se o fizer, vai deixar o artista com um problema: a sua sobrevivência depende do seu trabalho, e o seu trabalho depende de instituições que são o alvo das suas críticas, se as suas críticas são recebidas como música para os seus ouvidos e se, com isso, até lhe dão condições de trabalho e de produção, o artista vai conseguir sobreviver, mas fica na iminência de deixar de ser artista.

# 3

## Bajule jornalistas e imprensa, funciona sempre.

É importante tratar melhor a imprensa do que os artistas. Isso já é sabido e tem vindo a ser posto em prática com vários casos de sucesso. As co-produções são baixas, o apoio logístico de acolhimento é muitas vezes miserável, mas quando chega um jornalista é importante dar-lhe sacos de pano e comida. É fundamental dar visibilidade a tudo o que ele escreve sobre si e sobre o que você programa. Aconselho-o a ter uma parede

Isso irá provocar o que chamamos de “selecção natural” na morte dos artistas. Se há um artista que chama mais a atenção dos jornalistas, isso fará com que você o programe mais, eles escreverão mais sobre ele, você partilhará mais o que será escrito. O resultado são três indivíduos a alimentar-se uns aos outros e a não deixar espaço (na programação e no jornal) para o novo, o arriscado, o diferente, o ainda difícil de classificar. Por isso é que, como no futebol, também há diferentes divisões entre artistas. Ajudar artistas a chegar à primeira divisão através deste método, irá, certamente, contribuir para a sua domesticação, como a lealdade de um cão adoptado.



©Direitos reservados

grande com impressões dos jornais em tamanho superior à edição impressa. Assim, não só está a ajudar o ego de um jornalista - que, como um artista, também vive de forma precária - como incentiva o jornalista a escrever ainda mais sobre o seu espaço e as suas acções.



©Direitos reservados

# 4

## Deixe o artista ser o carrasco de si próprio.

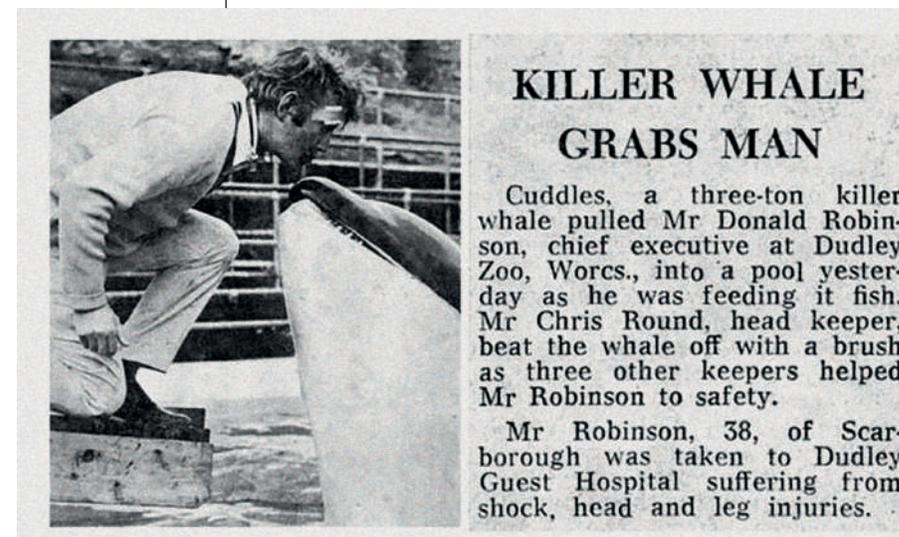
É de uma tremenda ignorância não usar a cultura como estandarte político. Toda a gente sabe que os artistas são a melhor forma de limpar a cidade, de a gentrificar e de chamar investimento. O efeito é simples: os artistas são como as baratas, sobrevivem em condições muito adversas e, geralmente, têm uma vontade doentia em trabalhar. Se colocarem os artistas em zonas degradadas, sem movimento, sem poder económico, os artistas não precisarão de muito para começar a expôr, a fazer, a criar, a apresentar, a trabalhar gratuitamente com as pessoas da comunidade e a tornar aquele lugar num sítio aprazível de se estar, de se viver, de se ir jantar fora. Finalmente, poderá começar

a vender os espaços onde esses artistas estão a trabalhar para acompanhar o crescimento económico do local. Como os artistas não têm dinheiro para acompanhar esse crescimento, irão para um novo subúrbio começar tudo de novo. É, aliás, um bom projecto de expansão. Paralelamente é uma óptima bandeira política. Ninguém gosta de pessoas que não gostam de cultura. Fazer renascer a cidade através da sua comunidade artística vai, uma vez mais, fazer os artistas pensarem que você é uma espécie de representação de Deus na terra em defesa da cultura. Com tanto glitter será difícil ver o pó.

# 5

## Aproprie-se dos projectos independentes.

Não perca tempo a imaginar projectos artísticos e culturais. Como lhe disse, os artistas até pagam para fazê-lo. Deixe-os começar a imaginá-los, a lutar para os concretizar, a trazerem os outros amigos-artistas para os validar, e espere até que aquele projecto seja um sucesso na cena independente da cidade. A seguir, faça o artista acreditar que precisa de si para dar-lhe continuidade, que sem o seu apoio, o seu financiamento, os seus meios de comunicação, nada será possível.



©Direitos reservados

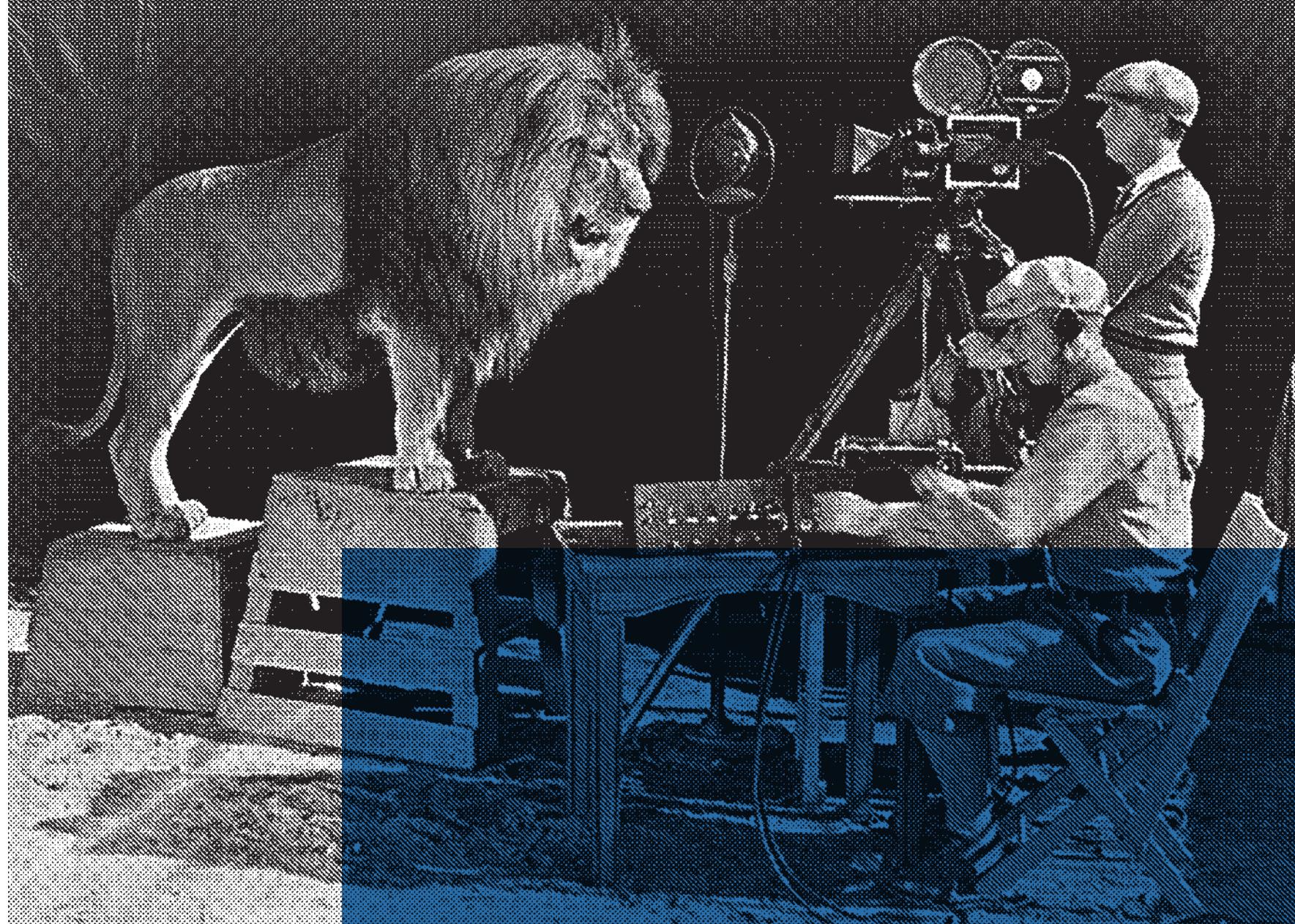
Diga ao artista que o seu projecto é essencial para a identidade daquela comunidade, que com os meios que lhe poderá proporcionar, não terá de voltar a batalhar, todos os anos, para o implementar. Depois, é só seguir o resto da cartilha: comece por sugerir pequenas

rectificações e rapidamente terá o artista a trabalhar para si sem que ele se aperceba. Ninguém irá poder apontar-lhe o dedo: você fez renascer a fénix das cinzas e a gratidão é uma boa forma de domesticar. Para dominar a cidade através dos artistas basta comportar-se como um grande polvo generoso, a quem não faltam braços para puxar para dentro o que está fora, até que não sobre uma erva daninha.

6

## Sorria mais, fica-lhe tão bem.

É uma frase que, como mulher, ouço diariamente e é o meu último conselho para si. Não ajuda nem melhora, mas tenho percebido que coloca as outras pessoas mais confortáveis. Não fique demasiado chateado ou ofendido se não for capaz de pôr em prática os mandamentos anteriores. Isso demonstra que ainda tem alguma integridade, mas, com algum esforço, conseguirá livrar-se dela. Desculpe dizer-lhe isto mas quando sair da sua bolha para o mundo real irá perceber que ninguém quer realmente saber. As pessoas do café não sabem quem você é, não lhe reconhecem nenhuma autoridade ou sentido de bajulação. As pessoas que trabalham em ginásios estão mais preocupadas com o aumento do IVA ou o suplemento de proteína do que com a forma como você arranja represálias a quem lhe faz frente. E quem o atende numa repartição de finanças tem mais obrigações perante um cidadão com direito de prioridade do que consigo. Não se leve demasiado a sério. Não vale a pena. É que mesmo que estivesse a fazer tudo bem, os artistas iam arranjar maneira de o criticar na mesma. Não vale a pena lutar contra isso, eles são criaturas indomesticáveis. Deixe-os estar, mesmo quando mordem, quase não deixa marca.



©Direitos reservados

## Uma última nota, apenas para os artistas:

a aceitação de qualquer uma destas condições descritas acima é legítima e inquestionável. A vida é difícil o suficiente para que tudo tenha de ser uma luta. Às vezes só dá vontade de descansar e ir fazendo. Todos os artistas merecem respeito, sejam quais forem as suas opções.

Quanto a mim, quando me cansar e me deixar domesticar, também espero que me deixem estar e não me chateiem. Um pouco como aqueles gatos de apartamento que odeiam toda a gente e que, embora dependam dos donos para ter comida, não deixam de deitar o copo de vidro abaixo da mesa, só porque sim.

## How to domesticate an artist

— Sara Barros Leitão

Actress, Director and Creator

### PREFACE

**Power needs artists. Even though artists aren't good for very much, power still likes to be seen with them.**

“How to domesticate an artist” is a kind of instruction manual for cultural programmers, artistic directors, administrators, local culture organisations and politicians looking to domesticate artists. If you're an artist reading this, you can treat it as a guerrilla kit that can be used, in moderation, every time you smell the scent of institutionalisation.

### How, then, do you domesticate an artist?

#### 1 Use their name and face

If an artist is part of a company, the first thing you should do is deny completely the existence of that group in all communication materials. You must feed the ego of the artist. Put their name in big letters, ignore the name of the company, and treat the name of their piece as a mere stopping point in the grand adventure that is their Great Artist's Career. (How many shows have we been to where the name of the artist was more important than the name of their work? Where we left home without even knowing the title of what we were going to see?)

By placing the artist in the foreground and cultivating their name, it also becomes much easier to know who to target the moment they put a foot wrong, do a bad show, have coffee with the wrong person, or simply become too much of a liability. The issue becomes personal. The artist is their work. What they do in real life is what they do on stage. If it were a company, it would be much more difficult. A company is a collective structure. It's organised. By making the issue personal we make the work personal, and the target becomes personal. We also give even more power to programmers, who can enjoy playing at “Who's Who?” over brunch at a festival.

#### 2 Assimilate opposing and inconvenient voices

By accepting that these exist and welcoming them with a smile – as if their words haven't left a scratch – you will be institutionalising them and, as a result, taking away their power. You will be able to control something that until now you thought uncontrollable. Who knows, you might even end up taking selfies together! Believe me when I tell you that this is the best way of domesticating an artist. But if you want a piece of advice, don't let them realise you are trying to control them. That would be a rookie mistake. Artists can be wild, and while many artists live in such precarious

conditions that they will never turn against you, there are still some species, albeit near extinction, of whom you should be wary. The trick is to leave them alone. Give them the space and means they need to do their work. Even if they continue to say inconvenient things, the fact that you've already institutionalised them means you can always say it's because you asked them to. If you do this, you will leave the artist with a dilemma: their survival depends on their work, and their work depends on the institutions that they wish to criticise. If their criticisms become, in fact, music to the ears of said institutions – indeed, the very reason why their work is supported – they will surely be able to survive, but may no longer be able to call themselves an artist.

#### 3 Schmooze with journalists and the press, it always works

It's important to treat the press better than you treat your artists. This is common knowledge and has already been put into practice, in many cases with great success. Your funding may be paltry, your logistical support pathetic, but as soon as a journalist shows up it's crucial that you give them tote bags and food. Give lots of visibility to everything they write about you and your programming. I recommend you have a big wall covered with newspaper clippings, ideally printed bigger than the originals. By doing this you will not only give a boost to the ego of the journalist – whose living situation, like the artist, is precarious – but you will also incentivise them to write even more about your space and work. This will put into motion what we call the “natural selection” of artists. If an artist starts to get more attention from a journalist, you will naturally decide to programme their work more often. The journalist will write even more articles about them that you, in turn, will also share. As a result, the three of you will keep each other fed and leave no space (neither in your programme nor in the journalist's newspaper) for anything that is new, daring, different, or difficult to classify. That's why, just like in football, there are different

divisions of artists. Using this method to help an artist reach the top division is a tried and tested route to assuring their domestication, a bit like the loyalty one receives from a rescue dog.

#### 4 Let the artist be their own executioner

It would be incredibly stupid of you not to use culture for political ends. Everyone knows that artists are the best means of cleaning up and gentrifying a city, and of attracting investment. The effect is simple: artists are like cockroaches, they survive in extremely adverse conditions and, in general, have a pathological desire to work. If you push artists towards areas that are run down, lifeless, with little economic clout, it won't be too long before they start to make things, put on shows and hold exhibitions, working for free with people from the local community. In so doing they will turn the area into a pleasant place to be, to live, to go for a meal. Eventually, you will be able to sell the spaces where the artists are working, in line with the growing local economy. Since the artists themselves won't have the money to keep up, they'll move to another suburb and the whole cycle will start again. Indeed, it's a great way of expanding. In parallel, it's also an excellent political advertisement. No one likes people who don't like culture. By regenerating a city through its artistic community you will once again make artists think of you as a sort of God among mortals, standing strong in your defence of culture. With this much glitter they will hardly notice the dirt.

#### 5 Appropriate the work of independent projects

Don't waste time coming up with your own artistic or cultural projects. As I've already told you, artists themselves will even pay for the pleasure of doing this for you. Let them come up with ideas, let them fight to make them happen, let them involve their artist friends to lend them validation. Wait until the project is a success on the city's independent scene. Then, make the artist think that they need your help to keep the project

going, that without your financial assistance or communications network nothing more will be possible. Tell the artist that their project is a critical part of the identity of the local community, that with the resources you can provide they will no longer have to battle every year to make it a success. Once you've done that, the rest of the playbook is simple: start by suggesting little changes and very soon the artist will be working for you without realising it. No one will be able to accuse you of anything: after all, you're the one who helped the phoenix rise from the ashes, and gratitude is an excellent method of domestication. To take over the city using artists, you just have to behave like a giant and generous octopus, with enough tentacles to gather everything and everyone up until not a single weed remains.

#### 6 Smile more, it suits you!

My final piece of advice to you is a phrase that I, as a woman, hear almost daily. It won't solve anything, but I have noticed that it does put other people more at ease. Don't be too annoyed or hurt if you're not able to put into practice all the previous instructions. This only shows that you still have a modicum of integrity, but with a bit of effort you'll be able to free yourself of even that. I don't want to hurt your feelings, but when you step out of your bubble into the outside world you will quickly realise that no one really cares about you. The people in the café don't know who you are and feel no need to defer to or flatter you. The people working at the gym are more preoccupied with the increase in VAT or the latest protein supplements than they are with your plans for getting back at someone who's crossed you. And for whoever has the joy of attending to your needs at the tax office, you are of less concern than the elderly lady next in line. Don't take it to heart. It's not worth it. Even if you were doing everything correctly, artists would still find something to criticise. Don't try to fight it, they really are creatures that cannot be domesticated. Leave them be. Even when they bite, they barely leave a mark.

### A final note for the artists reading this:

**the acceptance of any of the stipulations listed above is entirely legitimate and beyond question. Life is hard enough without everything having to be a battle. Sometimes, not worrying and simply getting on with it is all that matters. All artists deserve respect, whatever their choices.**

As for me, once I get tired of all this and allow myself to become domesticated, I too hope that they will leave me in peace. A bit like those indoor cats that hate everyone: they still depend on their owners for food, but when the opportunity arises they will knock that fragile glass off the table, just because.

# Diário atmosférico



—  
**Virgínia Mota**  
Artista Plástica



—  
A autora escreve de acordo  
com a antiga ortografia.

# I

## Cadernos

### Um processo pictórico

Usamos cadernos desde a infância, para aprender a desenhar, a ler, a escrever, a pensar. Depois, transformam-se em diários, blocos de apontamentos, coleções de receitas, livros de poemas, etc. Os cadernos têm vida própria, somem e reaparecem ciclicamente. Alguns deles serão publicados como obras literárias, tratados artísticos ou compêndios científicos. Folheamos os cadernos ao ritmo da percepção que temos deles e com a sua ajuda aprendemos a ver e a ler imagens. Por vezes, repetem-se as páginas, até perder a conta, outras vezes, atingem-se verdadeiros estados contemplativos. Afinal, que processos pictóricos se estabelecem com os cadernos e que relações poderíamos experimentar com os mesmos cadernos ao longo do tempo? O que neles se conserva e pode ser reencontrado? Os cadernos reservam encontros. Uma sucessão de imagens promove uma profusão de intervalos imperceptíveis que despertam a imaginação, um exercício criativo que surge entre os espaços em branco e as dobras das páginas. O facto de se tratar de um objecto que se dobra e desdobra sobre si mesmo, torna o caderno um objecto desejável e enigmático, que atrai a curiosidade óptica e háptica. Recordo-me de um episódio com um caderno que ocorreu na infância, depois de começar a ler as obras do Manuel António Pina, por iniciativa de uma querida professora de português. A Maria Olinda

convidou os seus alunos a interpretarem uma obra do autor e depois convidou-o para vir visitar a escola e receber as novas versões da sua obra. Foi assim que entreguei em mãos “O mundo de pernas para o ar”, uma releitura de “O país de pernas para o ar”. Um país eu não sabia bem o que era e a palavra “mundo” parecia-me mais próxima ao que tinha feito. O Manuel A. Pina levou o meu manuscrito, que também desenhei e cós com linha verde e deixou-me a memória desse encontro associado a um objecto inesquecível: um livro que era um caderno concebido integralmente pelas mãos de uma criança.

Um caderno é um convite à inscrição e a promessa da sua guarda. Seja o que for que nele se coloque, ele o conservará em segredo: um nome, um código, um desenho, um projecto, uma mancha, uma ideia, uma carta, um sonho, um esquisso, uma pintura. Cada caderno tece o seu próprio lugar no mundo e concebe-o com as relações que engendra, as sensações, as emoções e as lembranças.

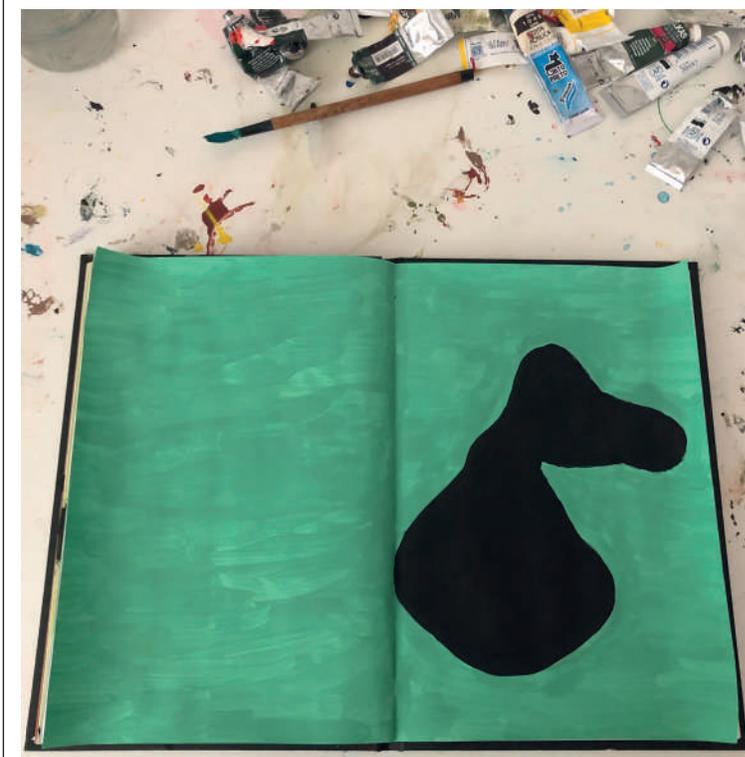
Os cadernos podem permanecer fechados por longo tempo, mas uma vez abertos trazem a lume certas imagens, e com elas novas relações.

Mantemos os cadernos como objectos prediletos e podemos até transformá-los em obras de arte. Não foi com esse intuito que comecei a pintar estes cadernos, mas eles pressupunham um diálogo. Eles articulavam um interior e um exterior, o presencial e o virtual, numa época em que o isolamento social se tornava

norma no âmbito de uma pandemia, e tornaram possível a relação com o mundo e uma maneira de aprender a lidar com a situação. No dia 16 de Março de 2020, quando percebi que teria de me isolar por tempo indeterminado foi quando abri instintivamente um caderno que tinha em casa e retomei o exercício diário da pintura, debruçada sobre ele, junto com todas as coisas que me via obrigada a pensar, a relembrar e a desejar: os amigos e familiares, a natureza e determinados lugares, etc. Aos poucos certas impressões pictóricas do mundo começaram a ter lugar, cor, forma e movimento, e se transformaram numa espécie de diário atmosférico à medida que transportavam certas formas ou sensações ambientais, que via, sentia e imprimia. Essas impressões advinham através dos pincéis e começaram a dar lugar a uma sucessão de pinturas.

É impressionante reencontrar uma experiência pictórica através destes cadernos. Eles retribuem a atenção e redobram-na. Foi o que motivou a abertura dos cadernos como um exercício diário e uma prática pictórica que se transformou num processo dialógico, que mantive em cima da mesa. Isso levou-me a querer partilhar nas redes sociais as imagens fotográficas. Esta partilha transformou-se numa troca que fazia com aqueles que viam essas imagens e as interpretavam. E assim se efectuou um percurso estético sobre o qual podemos pensar.

Guache sobre papel  
Gouache on paper,  
28cmx43,5cm, 2021

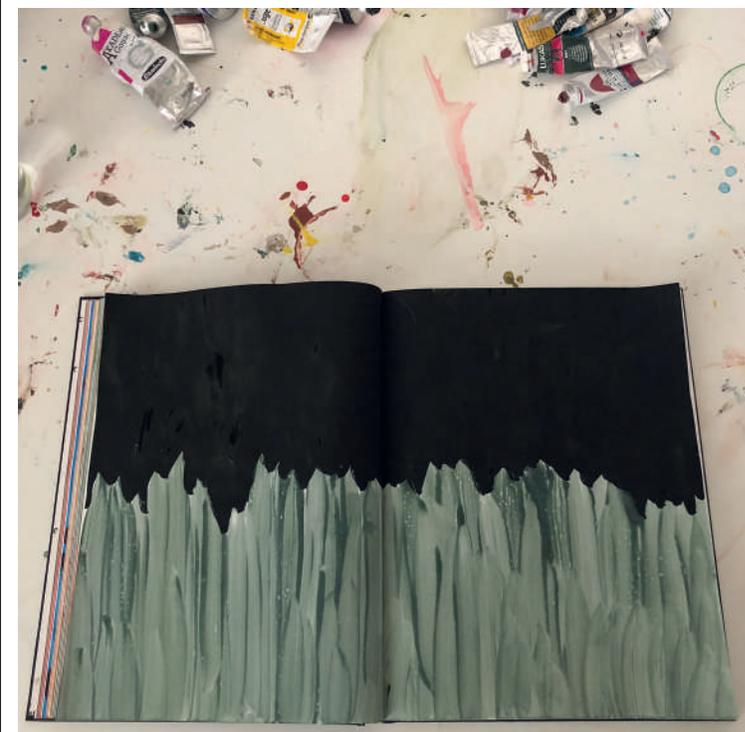


## II O que se vê? A partilha digital, uma troca sensível

A partilha das imagens dos cadernos nas redes sociais deu lugar a trocas de impressões pessoais, algumas engraçadas, outras interrogativas, foram-se sucedendo como mensagens anexas às imagens e que podem ser lidas: "revejo-me em coisas que pintei por volta da década de 80"; "Os seus trabalhos estão à venda onde? Não sou propriamente colecionador, mas os seus trabalhos despertem-me uma atração enorme"; "Há coisas verdadeiramente fantásticas no seu trabalho. Quando a pandemia amainar, gostava muito de ir ver ao vivo os seus trabalhos"; "Rasga essa folha e põe no correio para mim!"; "Meu Deus!! Que "universo" é este (?), de onde vc tira essas coisas loucas e maravilhosas?!"; "Faz-me bem este caderno"; "O fantasma dos cumes"; "Nuvens cor de fogo!"; "Verde cor de pântano"; "Estudos de morfologia: as sementes da Annona Squamosa"; "Sr. Caracol good evening"; "Grebo"; "Borboletas?"; "Adoro os teus cadernos"; "Assombroso"; "Figuras surgindo"; "Os bichos"; "Gosto dessa mão"; "Incansável, infinita fluência criativa"; "Incrível!"; "Fantástico"; "O espanador da nação-esplendor"; "A montanha e os dois pássaros"; "Proximidade essencial, ou ocasional e necessária, de enfrentar o caos."; "Porventura vc está entre montanhas? sua arte tem vindo sempre com "uns cumes"...sou um admirador do seus desenhos...não me deixam ficar indiferente!..."; "Imagino-te num vasto hangar a re-inventares, como é necessário, o expressionismo abstracto, em amena companhia, pode ser um fantasma querido, por exemplo, Lee Krasner e o

ainda promissor ex--pressionista V. C."; "Fuji?"; "Uau"; "As pinturas estão cada dia mais bonitas"; "cada dia gosto mais, estes últimos fazem-me lembrar as profundezas dos oceanos"; Repito-me, mas com muito agrado: fantástico!; "A mais bela pintura". Estes trechos traduzem não apenas uma aproximação sensorial subjectiva, mas conjugam um sentimento coletivo, uma abordagem que será intempestiva, mas que decorre numa época. Ora tentam aproximar-se do que vêem, ora procuram expressá-lo e o questionam com espanto, perguntam e querem saber. Isso que se transformou numa troca permanente, dá significado à produção artística que aproxima e faz sonhar em conjunto. Cada imagem contém, potencialmente, uma faceta relacional cujo alcance não se pode calcular e cada processo artístico revelará, a seu tempo, um modo relacional. Neste caso, a abertura de cadernos dialogava potencialmente numa troca de imagens que advém à sensação e à percepção de formas muito diversas, o que parece concretizar uma conjuntura deste projecto. É possível despertar relações através de plataformas digitais, cabe perguntar quais seriam elas? Como veículos que transportam imagens, os meios virtuais despertam certas conexões e mantêm uma experiência estética que é também relacional. Estes cadernos transformaram-se numa experiência atmosférica dessas conexões e relações: pictórica e sensível. Experiência que mantém a

pergunta sobre: o que se vê? Uma pergunta colocada pela Maria José Mondzain e que se renova. No cerne dessa questão reside uma outra: poderiam as imagens existir sozinhas? Se lhes falta relação, tornam-se supérfluas. Quando a relação entre uma imagem e o seu observador se estabelece perguntamo-nos então sobre o que aparece, uma vez que isso respeita experiências determinantes na formação subjectiva e orientam a percepção no sentido de uma potência plástica da vida, para lembrar alguém que nos alertou sobre isso: Nietzsche.



Guache sobre papel  
Gouache on paper,  
28cmx43,5cm, 2021

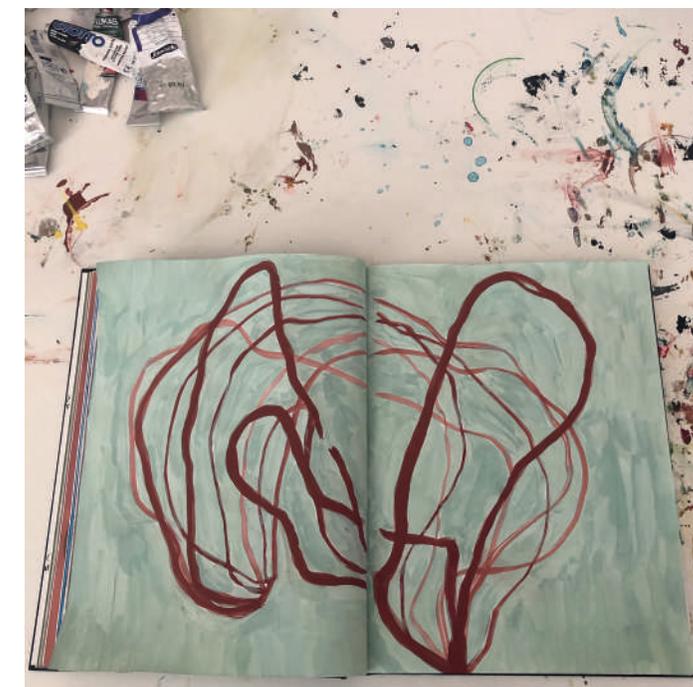
### III

# Diário Atmosférico

## A exposição no CIAJG

Diário Atmosférico é o nome da exposição que apresentaremos na sala 4 do CIAJG de Outubro de 2021 a Fevereiro de 2022 e que reúne cerca de 30 cadernos. Cada um contém dezenas de pinturas e o seu conjunto promove infinitas leituras. Seja pela singularidade ou pela amplitude, a exposição contém milhares de combinações estéticas entre a sua visualidade e a sua virtualidade. A par da exposição, poder-se-á visitar a página no Instagram <[https://www.instagram.com/vivi\\_mot/](https://www.instagram.com/vivi_mot/)> onde se apresenta um painel de imagens, que desencadeia outro tipo de atenção. No CIAJG promove-se uma experiência pictórica de conjunto numa sala, no percurso virtual estabelece-se uma relação entre as imagens e o contexto da sua observação, que será muito variável, de acordo com as condições da sua percepção: lugares, dispositivos ópticos e duração temporal de observação, etc. Assim, "Diário atmosférico" poderá variar em proximidade e longevidade.

A experiência de leitura está aqui em evidência: iremos aprofundá-la numa oficina e numa performance coletiva que será apresentada em data a anunciar. Tratar-se-á de um conjunto de leituras, partilhadas como um grupo coral, cujas vozes marcam a passagem do espaço subjectivo e individual à casa coletiva que é o museu, o que o universo estético propicia através das vozes. "Diário atmosférico" ampliará assim simultaneamente a experiência e a sua invocação sensível.



Guache sobre papel  
Gouache on paper,  
28cmx43,5cm, 2021

## Atmospheric diary

— Virginia Mota  
Plastic Artist

### I Notebooks A pictorial process

From an early age, we use notebooks to learn to draw, read, write, think. Some turn into diaries or get filled with to-do lists, recipes and poems. They have a life of their own, appearing and disappearing like the seasons. Some of them will be published as literary works, artistic treatises or scientific compendia. Every time we come across them we tend to leaf through their pages, and in a certain way they help us to really see and read images. In some cases, we go over the pages incessantly; in others, we reach a state of contemplation. But what kind of pictorial processes are established with a notebook? What relationships might we experience with a notebook over time? What do we preserve in them, and what can they help us rediscover? A notebook contains many encounters. A succession of images provoke a profusion of imperceptible interludes that spark the imagination – a creative exercise that arises from the blank space held, folded, between the pages. The simple fact of a notebook folding and unfolding turns it into a desirable and enigmatic object, source of desire both optic and haptic. I remember a notebook-related episode that took place in my childhood. A teacher of mine who I held very dear, Maria Olinda, encouraged me to start reading the works of Manuel António Pina. She suggested I make my own version of one of his books, and then invited him to come to the school to accept it in person. That's how I ended up handing over "The world of upside down people", my take on his book

"The land of upside down people". I didn't really know what a "land" was, and the word "world" seemed more appropriate to me. I had illustrated the book and stitched it together with green thread. Manuel António Pina took it with him, leaving me with the memory of an encounter that came about because of an unforgettable object: a book that had been created entirely by the hands of a child.

A notebook is an invitation to inscribe something, and a promise that it will be kept safe. Whatever is put into it, it will keep secret: a name, a password, a drawing, a project, a stain, an idea, a letter, a dream, a sketch, a painting. Each notebook weaves its own place in the world and, to a certain extent, frames it with the relationships, sensations, emotions and memories it engenders.

A notebook might lie unopened for a long time, but as soon as someone comes along and opens it new images will jump out and, with them, new connections. We treasure our notebooks and can even turn them into works of art. That's not the reason why I began painting these particular ones, but they did presuppose a kind of dialogue. In a period marked by a pandemic, in which social isolation had become the norm, they joined together interior and exterior, in-person and virtual, making possible a relationship with the outside world and a way of coping with the situation. On 16 March 2020, when I realised I would have to isolate myself for an indeterminate period of time, I instinctively opened a notebook I had at home and once again began the daily exercise of painting, bending over the paper with all of the things that at the time wouldn't leave my thoughts, memories and desires: friends, family, nature, special places, etc. Bit by bit, certain pictorial representations of the outside world began to find their place, colour, shape and movement, transforming into an atmospheric diary. Atmospheric in the sense that it carried a certain ambient form and feeling derived from what I was seeing and sensing, from my impressions. My paintbrushes channelled those impressions and a sequence of paintings began to take shape. It has been wonderful to rediscover the pictorial experience through these notebooks. I give them attention and

they give it back double. That was what encouraged me to return to them every day, in a pictorial practice that turned into a kind of dialogue with the notebook lying open on the table. This led me to want to share photographs of them on social media, which in turn became a form of exchange with the people who saw and reacted to them. And so arose a certain aesthetic direction that is worth reflecting on.

### II What Do We See? Digital sharing: an emotional exchange

When I shared the images from the notebooks through my social network, it led to an exchange of personal impressions, some amused, some inquisitive. They appeared as comments that could be read next to each image: "This reminds me of things I painted in the 1980s." "Are these works for sale? I'm not really a collector, but your work has got me very interested." "There are things in your work that are really fantastic. When the pandemic finally lets up, I'd love to come and see your paintings in person." "Tear out that page and put it in the post for me!" "My God!! What kind of 'universe' is that (?), where do you get these mad and wonderful things from?!" "This notebook makes me feel good." "The phantom of the peaks." "Fire-coloured clouds!" "Swampy green." "Morphological studies: seeds from an Annona squamosa." "Good evening, Mr. Snail." "Butterflies?" "I love your notebooks." "Haunting." "Figures appearing." "Critters." "I like that hand." "Inexhaustible and infinite creative fluency." "Incredible!" "Fantastic." "A mountain and two birds." "Close proximity, even occasional, is necessary to confront chaos." "Perhaps you live in the mountains? You art always features a few 'peaks'... I'm an admirer of your drawings... they never stop interesting me!" "I imagine you in a vast hangar, reinventing abstract expressionism in the pleasant company of a dear ghost. Lee Krasner for example." "Fuji?" "Wow." "Your paintings are more beautiful by the day." "I like them more each day, these

recent ones remind me of the depths of the ocean." "I'm repeating myself, but with pleasure: fantastic!" "The most beautiful painting."

These excerpts not only represent a subjective and sensory approach to the work, but also articulate a collective sentiment, a drawing-near that is mercurial but very much of its time. First they come closer to what they see, next they seek to put it into words, and question it in their amazement. They ask about it and want to understand more. This turns into an ongoing exchange in which the artistic work itself gains more meaning, approaches, and in turn generates more dreams. Every image contains some relational potential, the reach of which cannot be calculated. Likewise, every artistic process reveals, in time, a relational mode. In this case, the act of opening the notebooks was the starting point for a dialogue, an exchange of images arising from sensations and perceptions in all their different forms. Together, these elements brought this project into being. We know that digital platforms can be used to forge relationships, but we are still asking ourselves of what kind. As vehicles for carrying images, virtual media spark certain kinds of connections and create an aesthetic experience that is itself also relational. These notebooks have become an atmospheric experiment regarding these connections and relationships: pictorial and emotional. An experiment that keeps alive the question: what do we see? This is a question that has been asked by Marie-José Mondzain and remains pertinent today. A further question lies at its core: can images exist on their own? If they have no relational dimension, they become superfluous. So we ask ourselves: what is it that appears when a relationship is established between an image and an observer? Especially since these experiences are what form our subjectivity, as well as guiding our perception towards a "plastic power" (the term reminds us of the person who originally drew this to our attention: Nietzsche).

### III Atmospheric Diary An exhibition at CIAJG

"Atmospheric diary" is the name of an exhibition that will be presented in Room 4 of CIAJG from October 2021 to February 2022, bringing together around 25 notebooks filled with paintings. Each of them holds dozens of paintings and as a collection they invite an infinite number of readings. The exhibition contains thousands of aesthetic combinations that lie between visibility and virtuality, making it both singular and expansive. Alongside the physical exhibition, you can also visit the Instagram page ([https://www.instagram.com/vivi\\_mot/](https://www.instagram.com/vivi_mot/)) containing a feed of images that elicits a different kind of attention. While in the rooms at CIAJG the experience will be of a particular group of images, the virtual space will establish a relationship between the images and the context in which they are being viewed, which itself will vary considerably according to the observing conditions: where you are, what device you are viewing it through, how long you spend looking, etc. In this way, "Atmospheric diary" will vary in terms of both proximity and longevity. The experience of reading will be evident, and we will deepen it even further with a workshop and a group performance (date to be confirmed). This will bring together various readings to form a kind of choir, whose voices will mark the transition from the individual, subjective space out into the shared space of the museum, and what the world of aesthetics provides to us through the voices. In this way, "Atmospheric diary" will expand simultaneously this experience and its emotional invocation.

# 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

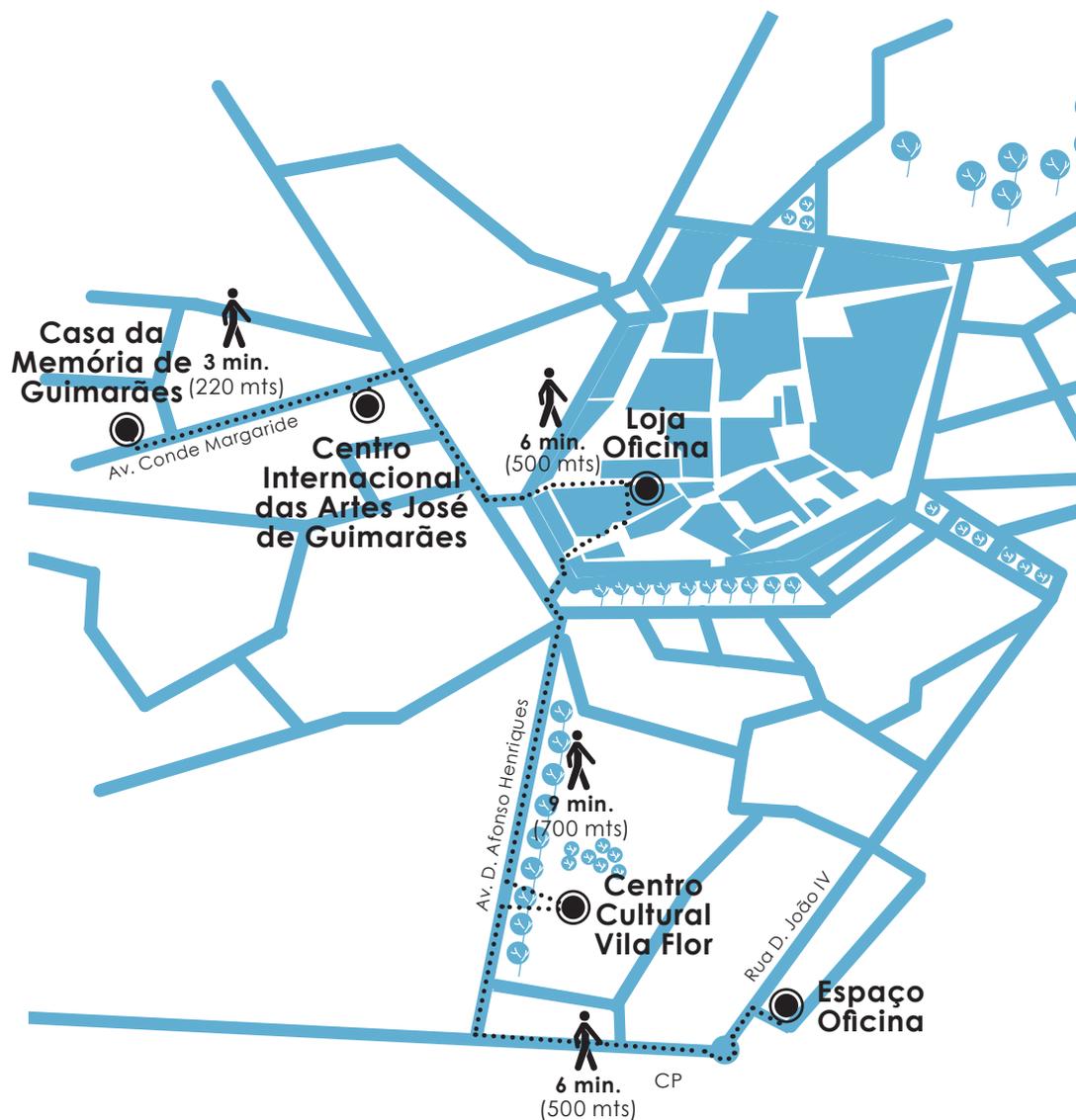
50% de desconto nos bilhetes para os espetáculos e entradas em exposições programadas pela Oficina.

## 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 a sexta  
10h00 - 17h00  
sábado  
11h00 - 18h00  
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



centro internacional das artes  
José de Guimarães

## 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 a sexta  
10h00 - 17h00  
(últimas entradas às 16h30)  
sábado e domingo  
11h00 - 18h00  
(últimas entradas às 17h30)

### Em dias de espetáculo

1 hora antes / até meia hora depois

### Estacionamento

70 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  
11h00-18h00



## 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 a sexta  
10h00 - 17h00  
(últimas entradas às 16h30)  
sábado e domingo  
11h00 - 18h00  
(últimas entradas às 17h30)

### 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

## Setembro

---

10 setembro  
CCVF

### Sílvia Pérez Cruz Trio

Manta

11 setembro  
CCVF

### Mais alto!

Concerto para os mais novos  
Manta

11 setembro  
CCVF

### Mallu Magalhães

Manta

17 setembro  
CCVF

### Please Please Please

La Ribot, Mathilde Monnier  
e Tiago Rodrigues  
16º Aniversário do CCVF

25 setembro  
CDMG

### Festa na Casa

---

## Outubro

---

2 outubro  
CIAJG

### Inauguração do 2º ciclo de exposições de 2021 do CIAJG

---

8 e 9 outubro  
CCVF

### 1/2 Kg de Carne Na verdade não sei porque ando tão triste

Amarelo Silvestre e Teatro  
Oficina

15 outubro  
CCVF

### I still need... Time

Paulo Ribeiro

16 outubro  
CCVF

### Manel Cruz

---

25 a 31 outubro  
CCVF

### Scriptorium Móvel – Jogo dos Gabinetes

João Lizardo

29 outubro  
CCVF

### Glockenwise

---

30 outubro  
CCVF

### Alice Phoebe Lou

---

## Novembro

---

2 a 6 novembro  
CDMG

### Vamos comprar um poeta

Adriana Campos

11 a 20 novembro  
CCVF | CIAJG

### Guimarães Jazz 30ª Edição

---

25 a 27 novembro  
CCVF

### O Anel do Unicórnio, Uma ópera em miniatura

Ana Lázaro,  
Martim Sousa Tavares e  
Ricardo Neves-Neves

26 novembro  
CCVF

### Nádia Schilling

---

## Dezembro

---

4 dezembro  
CCVF

### Orlando

Albano Jerónimo

11 dezembro  
CCVF

### Monólogo de uma mulher chamada Maria com a sua patroa

Sara Barros Leitão

13 e 14 dezembro  
CDMG

### Árvores- -Memória

---

## A OFICINA

### Direção

#### Management Board

#### **Presidente**

##### **President**

Adelina Paula Pinto

(Câmara Municipal de Guimarães)

#### **Vice-Presidente**

##### **Vice-President**

António Augusto Duarte Xavier

#### **Tesoureiro**

##### **Treasurer**

Maria Soledade da

Silva Neves

#### **Secretário**

##### **Secretary**

Jaime Marques

#### **Vogal**

##### **Member**

Alberto de Oliveira Torres

(Casa do Povo de Fermentões)

#### Conselho Fiscal

#### Statutory Audit Committee

#### **Presidente**

##### **President**

José Fernandes

(Câmara Municipal

de Guimarães)

#### **Vogal**

##### **Member**

Maria Mafalda da Costa de Castro

Ferreira Cabral

(Taipas Turitermas, CIPRL)

#### **Vogal**

##### **Member**

Djalme Alves Silva

#### Mesa da Assembleia Geral

#### General Meeting's Board

#### **Presidente**

##### **President**

Lino Moreira da Silva

(Câmara Municipal

de Guimarães)

#### **Vice-Presidente**

##### **Vice-President**

Manuel Ferreira

#### **Secretário**

##### **Secretary**

Filipa João Oliveira Pereira

(CAR - Círculo de Arte e Recreio)

#### **Direção Artística | Artistic Direction**

Fátima Alçada

#### **Direção Executiva | Executive Direction**

Ricardo Freitas

#### **Programação | Programming**

Catarina Pereira (Património e Artesanato // *Cultural Heritage and Handicrafts*)

Fátima Alçada (Artes Performativas / Educação

e Mediação Cultural/Teatro Oficina //

*Performing Arts / Education and Cultural Service / Teatro Oficina*)

Ivo Martins (Guimarães Jazz / Curadoria

Palácio Vila Flor // *Guimarães Jazz / Curator*

*Palácio Vila Flor*)

Marta Mestre (Curadoria Geral CIAJG //

*Chief-Curator CIAJG*)

Rui Torrinha (Artes Performativas / Festivais/

Teatro Oficina // *Performing Arts / Festivals /*

*Teatro Oficina*)

#### **Assistente de Direção | Assistant Director**

Anabela Portilha

#### **Assistentes de Direção Artística | Artistic**

##### **Director Assistants**

Cláudia Fontes, Francisco Neves

#### **Educação e Mediação Cultural | Education**

##### **and Cultural Service**

Fátima Alçada (Direção // *Director*),

Carla Oliveira, Celeste Domingues,

Elisa Freitas, João Lopes, Marisa Moreira,

Marta Silva

#### **Produção | Production**

Susana Pinheiro (Direção // *Director*)

Andreia Abreu, Andreia Novais, João Terras,

Hugo Dias, Nuno Ribeiro, Rui Salazar,

Sofia Leite

#### **Técnica | Technical Staff**

Carlos Ribeiro (Direção // *Director*),

Vasco Gomes (Direção de Cena // *Set Director*)

João Castro, João Guimarães, Nuno Eiras,

Ricardo Santos, Rui Eduardo Gonçalves,

Sérgio Sá

#### **Serviços Administrativos / Financeiros |**

##### **Administrative / Financial Services**

Helena Pereira (Direção // *Director*),

Ana Carneiro, Carla Inácio, Liliana Pina,

Marta Miranda, Pedro Pereira, Susana Costa

#### **Instalações | Facilities**

Luís Antero Silva (Direção // *Director*),

Joaquim Mendes (Assistente // *Assistant*),

Jacinto Cunha, Rui Gonçalves (Manutenção //

*Maintainence*),

Amélia Pereira, Carla Matos, Conceição Leite,

Conceição Oliveira, Maria Conceição Martins,

Maria de Fátima Faria, Rosa Fernandes

(Manutenção e Limpeza // *Maintainence*

*and Cleaning*)

#### **Comunicação e Marketing | Communication**

##### **and Marketing**

Marta Ferreira (Direção // *Director*),

Bruno Borges Barreto (Assessoria de Imprensa

// *Press Office*),

Carlos Rego (Distribuição // *Distribution*),

Paulo Dumas (Comunicação Digital //

*Digital Communication*),

Eduarda Fontes, Susana Sousa (Design)

Andreia Martins, Jocélia Gomes, Josefa Cunha,

Manuela Marques, Sylvie Simões (Atendimento

ao Público // *Public Attendance*)

#### **Património e Artesanato | Heritage and Crafts**

Catarina Pereira (Direção // *Director*),

Bela Alves (Olaria // *Pottery*),

Inês Oliveira (Gestão do Património //

*Heritage Management*)



Financiamento



Cofinanciamento



CULTURA



Apoios



HOTEL  
DE GUIMARÃES  
BUSINESS & SPA  
\*\*\*\*\*



JUST WHAT YOU NEED



Vitalis  
ÁGUA MINERAL NATURAL





