DESARMADA

Ano 1 . Volume 6 . Novembro . 2019



EDITORIAL

POR NUNO NABAIS

O Curso Livre de Filosofia Contemporânea, que tínhamos iniciado em 2018, ganhou uma nova forma a partir de Outubro de 2019. Em lugar de cada sessão das quartas-feiras ter a forma de uma conversa em torno de um documentário ou de uma entrevista gravada com alguns dos mais importantes pensadores contemporâneos, passámos a convidar pessoas inspiradoras da nossa vontade de pensar. Começámos com Roberto Machado, António Bracinha Vieira, Francisco Louçã e António Guerreiro em Outubro. Em Novembro teremos ainda a participação de Rui Tavares (dia 20) e de Helena Roseta (dia 27). Para nos ajudar a preparar o debate sobre as suas teses, Helena Roseta enviou já uma versão condensada da sua exposição, que é publicada neste número com o título "Os tempos do tempo".

Publicamos também uma visão panorâmica da Primeira Bienal de Arte Contemporânea, que se realizou na Fábrica entre os dias 7 e 14 de Novembro. E um ensaio crítico sobre a peça "Amor em Rodapé" que tem estado em cena durante este mês.
E, claro, pode aqui ler-se agenda completa da Fábrica, depois da Festa de los Muertos com que encerrámos o mês de Outubro.



OS TEMPOS DO TEMPO

POR HELENA ROSETA | FOTOS FELIPE RAIZER

Há vários tempos na vida de uma pessoa. No meu caso, pessoa-mulher, sou particularmente sensível à policronia. E gosto de me pensar em múltiplas escalas de espaço- tempo.
Comecemos com a escala macro do tempo cósmico. É do século XX a fabulosa descoberta de estarmos num universo em expansão, contada de modo acessível por Stephen Hawking na sua popular "Breve História do Tempo".
O momento original do Big Bang com o qual começa o tempo tem sido calculado em 13,8 mil milhões de anos. Prigogine, por sua vez, veio alertar-nos para o facto dramático de a seta do tempo ter um só sentido, mesmo na escala cósmica. Ou seja, não podemos inverter a ordem dos acontecimentos, ainda que eles tenham ocorrido há muitos milhões de anos. Claro que em física teórica e em filmes de ficção são concebíveis máquinas do tempo, os estranhíssimos "buracos de verme", que permitem criar "atalhos" no espaço-tempo, em direcção ao futuro ou ao passado.
Mas esta escala e estas visões não nos afectam no dia-a-dia. Pelo sim, pelo não, há no entanto muita gente que não dispensa ler o seu horóscopo, por curiosidade ou superstição, ou saber com detalhe o posicionamento dos astros no dia e hora em que nasceu.
Resquícios de um tempo pré-científico, sem dúvida.

Mas quem nunca sentiu a vertigem de contemplar à noite um vasto céu estrelado?

Quem nunca sonhou ver-se transportado a outro tempo e a outras eras? Sonhar é próprio da nossa espécie e o tempo cósmico é talvez o único capaz de conter em si mesmo todas as nossas fantasias.





O tempo geológico já está mais perto de nós. Este planeta que nos alberga, por enquanto ainda azul, terá nascido há mais de 4 mil milhões de anos, bastante mais "jovem", por isso, que o universo de que faz parte. Mas a história da geologia conta-nos que há rochas muito antigas, dos tempos pré-câmbricos, coevos do nascimento do planeta, com os seus oceanos primitivos e a sua intensa actividade vulcânica, e rochas mais recentes, dos tempos paleozóicos, que assistiram à explosão diversificada dos grupos principais do reino animal, até se chegar, há apenas 200 milhões de anos, à extinção dos dinossauros. Só muito mais tarde surgiram os primeiros hominídeos – há uns escassos 6 ou 7 milhões de anos.
Toda esta história fascinante, gravada como num livro nas várias camadas de rochas e terrenos que pisamos, é anterior à nossa aparição como seres humanos, porventura os maiores predadores da natureza que nos deu berço.
Gosto de olhar para a carta geológica de Portugal e tentar perceber as várias idades do nosso território, desde o seu interior mais antigo, com seus planaltos e montanhas, às cadeias enrugadas mais recentes do litoral ocidental e algarvio, passando pelas extensas bacias miocénicas do Tejo e Sado, arenosas e planas.
Às vezes ponho-me a cismar no ponto de encontro destas diferentes idades, que corresponde no mapa à zona de Tomar e Fátima. Conjunção telúrica que para Natália Correia explicaria a proliferação de santas e de bruxas. Acredite-se ou não, é para mim reconfortante pensar que os campos que percorremos ou as montanhas a que subimos são tão mais velhos do que todos nós.

De quantas camadas de vento e sol e chuva e frio é feito o chão que pisamos?

Aprendemos na escola que a história começa com a escrita, essa espantosa descoberta dos sumérios, antigo povo que há 3.000 anos vivia entre o Tigre e o Eufrates, onde hoje fica o martirizado Iraque. Na realidade a história da humanidade começa muito antes mas, não havendo registos escritos, essa etapa, a pré-história, é-nos de mais difícil acesso. É com a escrita que se inicia o tempo histórico, com o florescimento e declínio de várias civilizações até chegar aos nossos dias, em que o tempo histórico parece ter acelerado e em que se quer tudo "on time", no momento, à disposição imediata.
O tempo de globalização que vivemos é aliás de novo um tempo de grandes mutações, como no século XVI, quando Portugal se aventurava nas descobertas e Camões cantava "continuamente vemos novidades".
Quando perguntamos que tempo está, não estamos a pensar no tempo histórico mas no tempo meteorológico, realidade instável da qual depende e muito a nossa vida e até a nossa disposição. Sempre que desejamos "bom tempo" é deste que falamos, embora se o dissermos no plural, "bons tempos", o significado seja outro, já mais perto da saudade.
O que nos deve preocupar quanto ao tempo meteorológico não é tanto a dificuldade da sua previsão exacta mas sobretudo a fatalidade de estarmos a assistir a alterações climáticas provocadas pelos nossos modos de vida e circulação actuais.
Passar da escala global para a escala das escolhas de cada um, que acabam por ter influência no todo, como nos ensinou o pensamento ecológico, é um dos grandes desafios do nosso tempo, entendido este como o tempo actual, aquele que estamos a viver colectivamente.





Chega enfim a vez de falarmos do tempo individual, o tempo de cada uma das nossas vidas. Tempo também ele em expansão, com o alargamento generalizado da esperança de vida. Para as mulheres, o tempo de vida, antes da pílula e dos novos métodos de reprodução surgidos no século XX, era dividido em três grandes etapas: a infância, a idade fértil e a velhice. Infância e velhice não distinguiam o género, a idade fértil é que definia o papel das mulheres e o seu destino social. Hoje, felizmente e após muita luta, as idades da vida de uma mulher são mais diversas, plurais, podendo seguir perfis diferentes. Seja como for, a sociedade continua a arrumar-nos em categorias ou idades que variam com o critério seguido:

Activos e inactivos, se for o critério profissional, embora grande parte das mulheres ditas "inactivas" nunca tenham feito mais nada na vida senão trabalhar. Os inactivos adultos, muitas vezes também chamados "dependentes", são vistos como um fardo social.
Carregam as culpas de receberem reformas que os mais jovens receiam nunca vir a ter e sofrem no dia-a-dia humilhações constantes por estarem como que "a mais" em plena ditadura dos chamados "activos". É um dos grandes pecados dos tempos que vivemos.

Se o critério for o familiar, arrumam-nos por gerações: avós, pais, filhos, netos. Aí, no que toca às mulheres, o lugar mais difícil é o da geração do meio, entalada entre pais já muito idosos com problemas de saúde e filhos e netos que ainda precisam de apoio, ou porque são muito pequenos ou porque já cresceram mas estão sem emprego e sem perspectivas. A mutação dos modelos de família que se tem vindo a processar desde meados do século XX, e que até o Papa Francisco já reconheceu, alarga o espectro e mistura gerações, o que considero socialmente enriquecedor.

Mas a sociedade tem de se adaptar a estas mudanças e olhar de outro modo para as sobreposições de gerações e papeis que podem ocorrer numa só pessoa, com tudo o que isso implica de sobrecarga de responsabilidades.

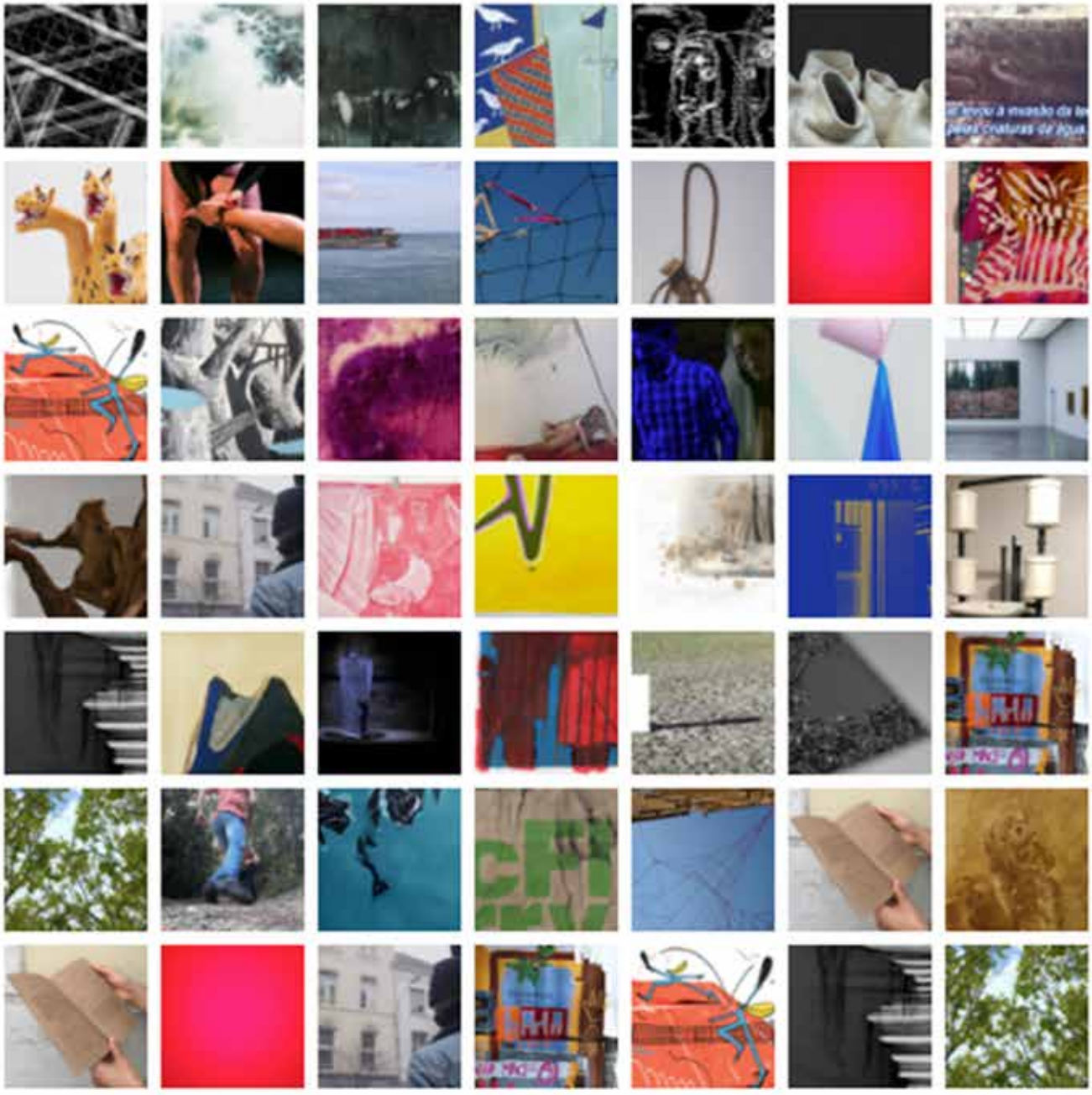
Finalmente, se o critério for o cívico, dividem-nos entre eleitores e não eleitores, incluindo nestes os menores de idade. Divisão redutora, porque nem as crianças e jovens são desprovidas de direitos e capacidades de participação, nem os adultos eleitores estão dispostos a ser vistos como agentes intermitentes da democracia, apenas chamados de tantos em tantos anos e imediatamente ignorados a seguir aos actos eleitorais.
Curiosamente, o exercício do poder parece trazer consigo uma consequência inevitável – envelhece-se mais depressa.
Não é certamente por isso que ainda há tão poucas mulheres em cargos de relevo. Mas não deixa de ser curioso que os partidos políticos, quando se dispõem a incorporar mulheres como candidatas, tendam a procurar mulheres jovens, mesmo sabendo que essa é uma idade em que as mulheres menos tempo têm para a vida cívica. Por que não procuram entre gente mais velha, entre as mais de 900.000 mulheres portuguesas com idades entre os 60 e os 75? É que o poder prende-se com a imagem, e a imagem das mulheres idosas não é simétrica da dos homens com a mesma idade. Por isso se acha normal e até aconselhável, em política, um homem grisalho, mas não se toleram as rugas das ,mulheres. Algumas excepções, como a farta cabeleira branca de Christine Lagarde, apenas confirmam a regra.



VOU MAS FICO

Fábrica do Braço de Prata

PINTURA ESCULTURA VÍDEO ILUSTRAÇÃO
INSTALAÇÃO FOTOGRAFIA DESENHO PERFORMANCE



7-14/11

VOU MAIS FICO

PRIMEIRA BIENAL DA FÁBRICA BRAÇO DE PRATA: DESTAQUES

POR ANITA PINTO

É com muita alegria que realizamos a primeira Bienal da Fábrica do Braço de Prata.
A ideia surge da vontade de 3 estudantes de Artes de utilizar este grande espaço multidisciplinar para um evento que possibilitasse interação e uma maior troca entre os novos artistas e seus mais diferentes suportes, criando um diálogo conceitual em torno da cena actual em que estão inseridos e uma troca das diferentes linguagens que surgem da observação dessas vivências.

O nome da Bienal já sugere a vontade de ir para todo o lado, mas aqui não se abandona completamente o ponto de partida. A busca de outros referenciais, do ponto de vista cognitivo, é um dos principais objectivos. O desejo de se estar em outro tempo/espaço/meio é, actualmente, objecto de extensa reflexão, visto que estamos cada dia mais conectados com o mundo exterior. E como nos relacionamos com esse imenso universo de informações sobrepostas a todo instante, como direcionar o olhar e o que sentimos? Da análise dessa necessidade e do seu processo de acompanhamento é que surgem as obras que veremos dos 44 artistas escolhidos pelo Comitê Científico de Professores da Faculdade de Belas Artes de Lisboa.

Cada canto da Fábrica está tomado por obras e instalações. Ao entrar no primeiro corredor da porta principal temos o site-specific de Lorenzo Bordonaro (IT).
São dezenas de intersecções de cordas vermelhas que se tramam como nos eixos cartesianos, numa gigante instalação que parece o tempo todo se expandir, pensada para interagir directamente com a anatomia do espaço e seu público.

Na Sala Prado Coelho gostavamos de destacar a pintura sobre tela de Ana Malta (PT), que tem imensa referência no Pop Art e estilo neo-expressionista, digna de comparação com os grandes mestres de tais movimentos. Sem deixar a dúvida de possuir a sua própria assinatura, facilmente identificada por signos contemporâneos, Malta impressiona pela técnica, habilidade de sobreposição de imagens e escolha impecável da paleta de cores.

No campo da fotografia fica difícil sublinharmos alguém. Na Sala Woolf temos Francisco Baccaro (BR) e Felipe Raizer (BR) que trabalham com aspectos geométricos. Num, estruturas espaciais/opostas que numa imagem se tornam possíveis, noutro, a manipulação de elementos em camadas que se convergem e trazem toda a elegância e complexidade estética de espaços da cidade.



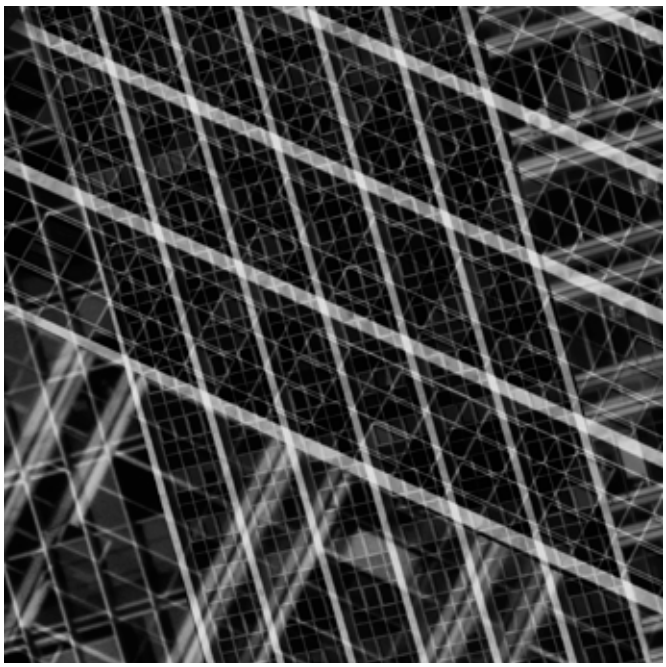
Pormenor da Instalação de Lorenzo Bordonaro

Grandes e pequenas esculturas, ready-mades, cadernetas, desenhos, performances, vídeo-instalações, e muitos outros suportes foram espalhados pela nossa casa, nesta que foi uma das exposições recentes mais plurais que recebemos.

Agradecemos imenso a todos os artistas com quem tivemos o prazer de estar no dia 7 de Novembro e que fizeram uma inauguração tão bela. Lamentavelmente, por motivo de segurança das obras e decisão unanime entre o coordenação do evento e a nossa direção, a Bienal permaneceu na Fábrica Braço de Prata somente até o dia 14 de novembro. Por favor, fiquem atentos para o Open Call de 2020. Traremos mais informações em breve.



Pormenor da Pintua de Ana Malta


Pormenor da Fotografia de Felipe Raizer.


Pormenor da Fotografia de Francisco Baccaro

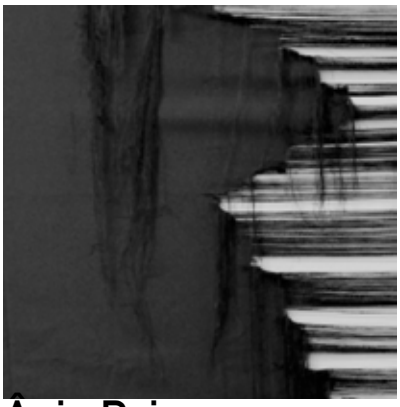
ARTISTAS PARTICIPANTES

Ana Loureiro





Ana Malta



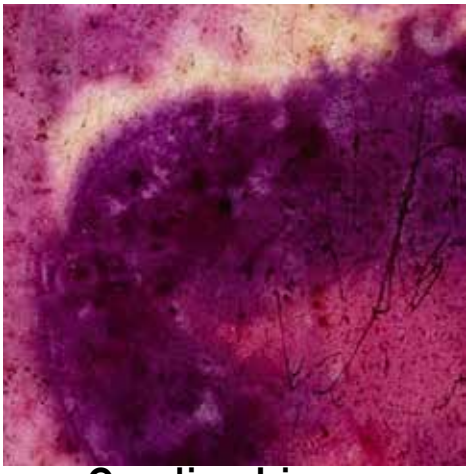
Ânia Pais



Beatriz Neto



Bárbara Jasmins



Carolina Lino



Ana Teixeira



Barbara Freire da Cruz



Catarina Rodrigues



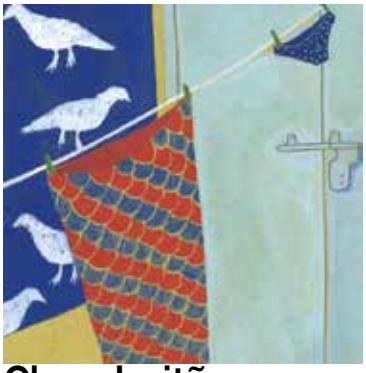
Catarina Silva



Diogo Luz Pereirinha
e Manuel Ferreira



Fábio Fabregas



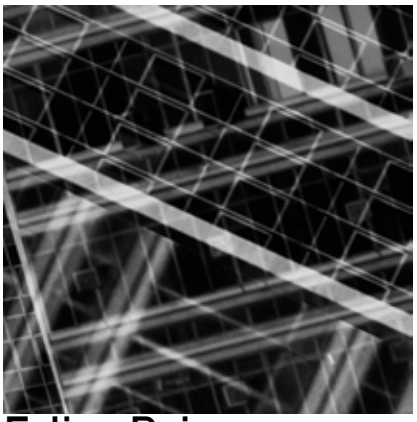
Clara Leitão



Cláudia Cerqueira



Francisco Baccaro



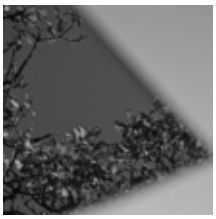
Felipe Raizer



Guilherme Couto



Gabriela Pedro



Inês Pascoal



João Rosa



Joaquim Marques



José Taborda



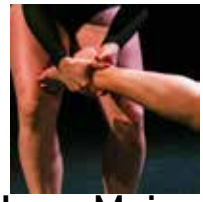
João Correia



João Viotti



Lorenzo Bordonaro



Lara Maia e
Joana Franco



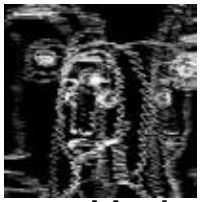
Luis Monteiro



Manuel Ferreira



Marco Ferreira



Maria Barbosa e Filipa Alves



Zizi Ramires



Tânia Tomás



Carlota Jardim



Rita Bourbon



Sofia Nabais



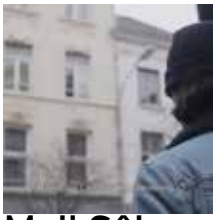
Pedro Escobar



Mikhaez



Marta Raimundo



Meii Sôh



Marie Bacelar



Martim Dinis



Pedro Luis

POESIAS MOVEDIÇAS, DE VITÓRIA REGINA

POR ANITA PINTO | FOTOS VITO SOARES



O primeiro contacto com a estética de Vitória Regina foi por meio de um vídeo promocional editado para a Fábrica por Vito Soares, indicado agora para o "Music Video Festival Award", um dos maiores prêmios de produção visual do Brasil.
Assisti esse pequeno recorte do seu olhar à meia luz, de uma potência expressiva e entrega que toma imediatamente a atenção. Vitória é a típica mineira, uma das regiões mais acolhedoras do Brasil; anda sempre acompanhada de uma aura terna e um sorriso generoso. Frequentadora da nossa Fábrica, logo descobri de que se tratava de uma artista multi-disciplinar da nossa era contemporânea, que utilizam como meio de expressão variados métodos e suportes.

Apesar de ser formada pela Fundação Clóvis Salgado em Belo Horizonte (BR) e pós-graduada na Faculdade Angel Viana no Rio de Janeiro (BR), ambas em dança, a artista é dona de um caminho profissional pouco usual. O pontapé inicial foi muito natural. Era aquela figura da cidade que se envolve sempre com o canto e a dança nas festas de cultura popular e da Igreja, bem típicas no Brasil.
A música também sempre esteve presente. Sua mãe era a chamada Verônica, nome designado para as intérpretes da Igreja Católica. Aprendia já dentro de casa todas as letras para cantar nas novenas e romarias. Conta que ficava na Rádio Guarani de música erudita a imitar as Áreas em casa enquanto estudava, o que ajudou mais tarde quando fez canto lírico, nos 6 anos que estudou na conhecida Escola Babaya Casa de Canto e nas bandas que cantou. Hoje, navega por um repertório de música popular brasileira e apresenta-se ao lado de seu companheiro e músico, Caxi Rajão.

“Quando eu estou em cena cantando, esses elementos da dança vão aparecer na minha postura, na forma como eu estou no palco e na hora que eu estou dançando a música também é fundamental. Eu não consigo vê-las separadamente.”

Ainda pequena, tomou a frente nas coreografias da escola de sua mãe até a pré-adolescência, o que fazia de forma muito intuitiva. Foi depois que entrou no colégio e que estudou com a bailarina e professora de jazz Maria Cristina Viana, que teve propriamente contacto com técnicas de dança e percebe aí uma maior vontade de aprofudar-se na área. O que só foi viabilizado mais tarde, com o fruto do próprio trabalho.
No fim do ensino médio, começa as aulas de balé clássico no renomado Centro Mineiro de Danças Clássicas, já a entrar na vida adulta. E foi assim mesmo, fora da faixa etária das turmas, entre crianças e pré-adolescentes, que encarou as primeiras aulas. Passou a seguir esse caminho por um tempo, a participar de concursos, espetáculos e festivais. Logo depois de experienciar o clássico sonho do balé, acredito que clássico para qualquer bailarina, que começa a surgir a curiosidade de conhecer outras linguagens.

“Naquela época se não dançavas balé clássico não eras uma boa dançarina e eu fui desconstruindo isso sozinha. O universo da dança é enorme, cheio de possibilidades e quanto mais difícil e complicado algo novo me parecia, mais me interessava.”

Foi com bastante curiosidade e perseverança que Regina começa a buscar os escassos livros de dança e metodologias de educação, que quando haviam, se misturavam com os de saúde e filosofia nas prateleiras das livrarias. A trajetória incomum, conta, fez com que várias portas se fechassem, muitos não’s foram dados, a ponto de ouvir o disparate de que não havia nascido para dançar.

“Quando comecei a dar aulas, trabalhar em diferentes projectos sociais, com diferentes classes sociais - além de ter ido aprender Cubalé em Cuba com crianças e pessoas paupérrimas - em todas essas experiências havia sempre um mesmo elo. O amor. Então eu percebi que o dinheiro e o caminho não faziam a diferença. Essa foi uma grande escola.”



Como uma boa curiosa, Vitória conta que os livros ofereceram quase tudo do que sabe, junto também de grandes fontes como a dançarina Daniela Figueiredo, que deu imensa e generosa contribuição na sua formação como professora; Isabel Marques de São Paulo (BR) pesquisadora da linha que hoje segue do Sistema Laban/Bartenieff, sobre educação corporal e análise do movimento; e finalmente a Dudude Hermann, mineira de imensa importância na história da dança em Belo Horizonte, que a introduziu no Contacto Improvisação. Nessa altura, dentro do estúdio de Hermann, se dedica totalmente à nova prática, e mergulha profundamente na pesquisa de setentistas como Steve Paxton, Lisa Nelson, Nita Little, dentre outros.

“Todas as escolas pelas quais eu passei foram importantíssimas pra mim, todos os professores que eu tive foram essenciais na minha formação mas também a minha busca pessoal, de investigar as coisas por mim mesma. O meu corpo carrega todo esse histórico, e eu sou muito grata por ele.”

Essa experiência fez com que muitos bons encontros acontecessem. Em festivais internacionais Vitória pôde estar junto de grandes dançarinos da área, incluindo Daniel Lepkoff, que dançou com o próprio Paxton, e com quem pôde interagir numa aula. E dessa frutífera aproximação com a raíz e núcleo do CI, que Vitória começa a querer materializar o encontro da prática em Belo Horizonte. Em 2015 surge, em parceria com o amigo Messias Júnior, o Primeiro Festival Nacional de Contacto e Improvisação de Dança de BH, que actualmente já está em sua 5ª edição.

“Eu me apaixonei muito por aquela troca de peso entre os corpos que criavam uma infinidade de possibilidade de movimentos que ainda nem sabes quais são. Eles vão surgindo a partir do encontro, com uma, com duas, três pessoas, dez pessoas.”

Nos últimos 10 anos, Vitória passa esse seu conhecimento tão plural direccionado para formação de professores, tanto de Balé clássico, quanto para professores de dança contemporânea, dedicada principalmente em aulas para crianças entre 8 e 10 anos, sua faixa etária favorita.
Sento-me a uma mesa da sala Platão no horário do almoço, antes de vê-la performar, a ouiço planear com nosso colaborador Felipe as apresentações de seu novo projecto baptizado de "Poesias Movediças", uma performance que tem como intenção tocar o público da noite ao recitar poesias, todas de poetizas modernas e contemporâneas, cuidadosamente seleccionadas, numa apresentação em que o falar se funde com os movimentos e a interpretação daquilo que se ouve.

"Os corredores da fábrica e os espaços entre, entraram em consonância com minhas inquietações sobre o tempo. Penso que internamente essa tenha sido minha maior motivação em propor a residência. E a performance certamente, a melhor maneira nesse meu momento, de propor a encorpacao poética."

Para quem ainda não teve ainda o prazer de presenciar, a performance não tem exactamente um momento certo para começar, ela surge no meio dos corredores, salas de concertos ou mesmo nos restaurantes; é onde o público se concentra e quer estar. O factor surpresa é parte do que acontece onde não há, propositalmente, nenhuma expectativa, a actuação se desenrola em meio a esses olhares curiosos que percebem aos poucos a apresentação acontecer. Nada como se estar num ambiente em que algo tão rico, inesperado e interessante acontece assim, tão naturalmente. Mas com Vitória não poderia ser diferente.



TEATRO E VERDADE

POR NUNO NABAIS

O teatro sempre foi o grande laboratório das experiências de verdade do ocidente. Nietzsche disse que os Gregos inventaram o teatro trágico para não morrerem com a verdade. Mas também tentou mostrar que, no fundo mais arcaico da tragédia, existia uma vivência abissal da verdade. Para Nietzsche apenas no registo do pathos trágico, o do delírio do coro das bacantes, se acedia à essência do mundo.
Através da embriaguez e na vertigem da dança dionisíaca o mundo revelava-se a si mesmo, para além de todos os véus ilusórios da percepção. As bacantes mergulhavam numa relação fusional com o mundo. Figura paradoxal da verdade. Já não a de uma mimésis adequada, a de uma representação justa do mundo, mas a de uma dissolução da própria diferença entre modelo e cópia, entre facto e enunciação, entre objecto e sujeito.

Ao mesmo tempo que o teatro, pensado do ponto de vista do actor, isto é, pensado como produção colectiva de estados alterados de consciência, desenvolvia a descoberta de formas modernas de verdade fusional , toda uma imensa tradição especulativa explorava esse ponto de vista do actor mas nos paradoxos da falsa verdade de si. Estamos habituados a considerar que foi Descartes quem levou pela primeira vez até às últimas consequências a suspeita de uma falsidade essencial da consciência sobre si mesma. Mas tal só foi possível no interior de uma tradição teatral. Descartes perguntava-se se toda a nossa experiência não poderia ser um teatro de marionetes ou um sonho. Encontrava nessa suspeita o fundamento para o seu método da dúvida sistemática. Admitindo que tudo seria ilusório, que a mais simples das experiências de nós mesmos seria falsa, Descartes exigia um novo tipo de verdade: uma verdade que tivesse a clareza e distinção da captura da consciência por si mesma, mas sem os desvios da reflexao. Essa evidência dava-se na descoberta da auto-doação do si a si mesmo na esfera do pensamento puro. Ao mesmo tempo que essa evidência do cogito, do eu penso, aparecia como o paradigma do conhecimento verdadeiro para as ciências modernas, Calderon de la Barca usava a mesma suspeita de que a vida é sonho. Mas esse império do onírico, em lugar de empurrar a consciência para o solipsismo, para o circuito fechado da reflexão infinita, tornou possível a equação moderna da cena teatral. A vida é sonho, e o teatro é sonho de sonho. E, nesse estranha regressão infinita de um sonho que se sonha a si mesmo, a matéria da cena revela-se, por um inversão brusca de papéis, a verdade fundamental do mundo.



Apenas no teatro o sonho tem o peso do granito, a gravidade das coisas absolutas.
Diderot deslocou essa mise-en-abime do sonho de um outro sonho para o interior da consciência do actor. Quanto menos verdadeiro é o mundo interior das emoções do actor mais convincente ele é. O actor mais subtil é aquele que é capaz de exprimir completamente uma emoção que ele não sente. É esse o paradoxo: quanto menos se sente, mais se faz sentir.
Porém, muito antes de Diderot ter descoberto o paradoxo do comediante, já Aristóteles tinha descoberto as virtudes de uma separação radical entre o que se sente e o que se faz sentir quando se representa aquilo que não se sente. Claro que em Aristóteles o jogo do comediante não se produz no plano dos sentimentos. A vida do comediante inventa-se no intervalo entre a verdade e a verosimilhança. A verdade é apreensão narrativa dos factos na sua efectividade.

O efeito de persuasão que uma tal narrativa pode produzir junto de um auditório é a verosimilhança. Tanto na Retórica como na Poética, não é suficiente que algo enunciado seja verdadeiro. Com a simples verdade seríamos todos Cassandras. Profetizaríamos com o máximo rigor cada acontecimento futuro, mas ninguém que nos escutasse nos daria o seu assentimento.
A apresentação da verdade tem que produzir uma crença, uma convicção, acerca da realidade do que é enunciado ou representado naquele que escuta ou que contempla uma representação. E aquele que domina por excelência a técnica desse suplemento de crença é o actor.
Ao contrário de Diderot, para quem a arte do comediante está construída pelo dom de tornar sustentável a aparência, de manter a ilusão cénica, o actor aristotélico produz uma verdade em excesso, produz a verdade mais a verosimilhança, torna credível a verdade (mesmo que esta possa ser completamente falsa).
Ibsen, e depois Brecht, trazem a verdade para o centro da cena como denúncia dos mecanismos de sujeição e de miséria da vida fora do palco. Quanto mais semelhante ao mundo falso mais a representação é verdadeira. O teatro leva aqui até às suas últimas consequências cénicas a separação entre realidade e verdade. Tudo o que é real é ilusório, é o resultado de mil e uma camadas de ludíbrios e de falsificações. A verdade aqui já não é o sonho, mas a ficção. É o irreal, aquilo que é configurado em cena que nos faz descobrir com espanto os mecanismos humanos, demasiado humanos por trás do real, por trás do que está para além da cena.





Teremos que esperar por Beckett para que a verdade se torne auto-referencial. O teatro é mais verdadeiro do que qualquer experiência porque o teatro é a experiência da experiência de si mesma da cena. E Bob Wilson leva essa ideia de verdade a uma metafísica das matérias da cena. O teatro é a única verdade porque é a única realidade. Construída milímetro a milímetro, na densidade da luz recortada sobre o espaço/tempo do palco vazio, só a cena existe, só a cena tem a facticidade do real absoluto. João Brites é talvez aquele que, em Portugal, melhor persegue esta mesma ontologia das camadas materiais e imateriais de cada cena. Ao contrário de Bob Wilson, João Brites não faz do espaço/tempo a matéria prima do trabalho cénico. O espaço e o tempo são transformados por O Bando em variáveis do movimento. E é este, produzido por máquinas que funcionam em circuito fechado contínuo, que vai engendrando acontecimentos cénicos, personagens, desfechos.

Desde As Suplicantes de Ésquilo que todos os jogos de verdade foram experimentados em cena. O testemunho, a profecia, a revelação súbita, a refutação por argumentos, a fragmentação de perspectivas, a mentira, o desconhecimento ingénuo, a demonstração ostensiva, a dedução por enredo coerente dos factos, a opinião volátil. Está por fazer uma história ilustrada da verdade no teatro a partir de colecção de cenas exemplares dos nossos clássicos. Uma tal história permitiria mostrar em que medida as diferentes perspectivas sobre o que seja o conhecimento verdadeiro foram primeiro pensadas no palco. Antes de Galileu inventar o primeiro observatório artificial com a sua luneta, que lugar permitia a convergência de olhares sobre um mesmo objecto que não o Theatron, o Observatório? Por isso, ao mesmo tempo que o ocidente aprendeu a fazer ciência pelo telescópio ou pelo microscópio, procurando conhecer aquilo que estava para além e aquém da escala humana, reinventava a teatralização do conhecimento com o "Teatro Anatómico" quando se tratava de conhecer o homem à escala de 1 para 1.

Temos assim 5 planos na experimentação das mil e uma formas de verdade no teatro ocidental.

1. O plano da ambivalência ontológica da representação dramática. É a oscilação entre a realidade do estar-aí do actor e do palco e a irrealidade que se quer dar a ver para evidenciar a condição de obra de arte do acontecimento cénico, isto é, a sua condição , de aparência/aparecimento de outra coisa. O teatro é, na sua essência, essa verdade paradoxal: o actor aparece em cena, com todo o peso da sua fisicalidade, mas para dizer "não sou verdadeiro". É na medida em que se mostra como a aparição de uma aparência, mas uma aparição verdadeira de uma não verdade, que o teatro é arte.

2. O plano do paradoxo do comediante, de uma consciência que sabe que quanto menos acredita no conteúdo do que diz mais credível é. Esse paradoxo analisado pela primeira vez por Diderot retoma o famoso paradoxo do pensador de Creta, daquele que diz "sou mentiroso". Diz verdade? Nesse caso é verdade que ele é mentiroso, excepto no momento em que se afirma como mentiroso. Para garantir a consistência da sua condição de mentira, mesmo a afirmação de que é mentiroso tem que ser mentira. Então, se é mentira que ele é mentiroso, isso significa que ele diz a verdade.
Mas como pode dizer a verdade se ele mente mesmo quando se confessa mentiroso? Diderot deslocou assim para o interior do comediante aquele que é o grande paradoxo da verdade enquanto enunciado: é que ela tem que ser suportada por um sujeito de enunciação.

3. O plano da suspensão da descrença no espectador. Toda a refutação que Brecht faz da catarsis aristotélica esbarra nos mecanismos espontâneos da crença empática ou dispática. O regresso ao teatro dramático, que caracteriza uma parte significativa das criações contemporâneas, é também um regresso a esse fundo de convicções e de identificações com o mundo das personagens no momento em que são apresentadas pela voz, pelo corpo, pela respiração das mulheres e homens que sobem ao palco.
Queremos acreditar estar na presença de Hamlet ele mesmo, alargando para todos os actores a condição de espectros que regressam do mundo dos mortos. Não acreditamos estar a contemplar o mundo real quando o pano sobe. Mas temos que acreditar estar na presença de actores, de matérias cénicas, de enunciados. Por um ligeiro deslizar da esfera da crença. Há momentos em que nos deixamos arrastar para a suspensão da descrença e mergulhamos por segundos na identificação com o mundo interior das personagens, e com elas sofremos, com elas nos elevamos à mais intensa das alegrias.

4. As incontáveis encenações das experiências da verdade. Da ignorância inocente de Édipo à omnisciência vazia e sem sujeito da última gravação de Krapp de Beckett, dos enganos de Marivaux à recusa em saber pela Olga de Tchekov.

5. Por último, o plano do próprio dispositivo originário do teatro : o dispositivo da epifania, da manifestação de algo, do fazer vir à presença de algo.

A verdade em grego significa "des-velamento", des-ocultação". Ora, a grande máquina da desocultação é a própria ideia de cena. Os gregos perceberam que o aparecimento de algo, a sua manifestação, tem que ser preparada por um dispositivo prévio de ocultação. É nesse intermitência entre os bastidores e o palco, entre o invisível e o manifesto, que se dá a verdade. Ao contrário das tradições orientais, que fazem da verdade uma experiência do inefável, do não-dito, do não-revelado, o Ocidente construiu-se sobre uma compreensão teatral da verdade. Só é verdade aquilo que, para além de ser pensado, pode ser ostentado, posto em cena.

Acreditámos depressa demais que a verdade era assunto das ciências, dos tribunais, das teorias filosóficas do conhecimento. Acreditámos também cedo demais que a verdade constituiria o núcleo duro de uma certa forma de vida – do investigador profissional – e que esse núcleo duro estaria cercado pelo império da não verdade – desde as deturpações dos media às deterioração da circulação dos rumores no facebook.

Mas o teatro contemporâneo está atravessado ainda por outras experiências de verdade.
A verdade como autenticidade. Toda a tradição de Stanislavski e das técnicas de preparação da personagem que procuram no mundo interior do actor, nas esferas do vivido inconsciente e do recalcado, as linhas de força tímicas e os modelos dramáticos do trabalho para a cena.
E de Kierkegaard a Heidegger, de Lévinas a Agamben as filosofias da consciência infeliz não fazem mais do que retomar o jogo do actor e da sua máscara, o jogo de espelhos infinito da reflexão na busca de uma identidade que está sempre já dada mas que se adia a cada momento pela impossibilidade de coincidência entre a máscara e aquele que a segura.
Há ainda uma outra figura: a verdade do mercado. Foucault, na sua análise do neoliberalismo, mostra uma certa ideia no centro desta teoria económica que pretende conceder toda a autonomia às leis do mercado, recusando qualquer interferência do Estado para garantir mecanismos de equidade.





Do mesmo modo que a verdade do valor de um produto de consumo depende das relações de concorrência entre produtores e das oscilações entre oferta e procura, a verdade de qualquer acção administrativa, a verdade de qualquer regime de governamentalidade deriva da maior ou menor autonomia que concedem aos mecanismos cegos dos mercados. Este modelo de verdade neoliberal, quando transposto para a gestão das actividades culturais, tem produzido o deserto. Em tempos contei ao Miguel Seabra que suspeitava que a decisão de levar à cena o monólogo O Senhor Ibrahim e as Flores do Corão era a resposta do Meridional aos cortes radicais no orçamento da Secretaria de Estado da Cultura impostos pela Troika. O Miguel Seabra não achou graça nenhuma a essa suspeita. Mas tal não impede que, por todo o lado, as Companhias de Teatro se transformem num sismógrafo das políticas económicas. A sua programação dá um sinal rigoroso – totalmente verdadeiro – da ideia de verdade do mercado e pelo mercado que tem inspirado a gestão do serviço público nos últimos anos.
Há ainda uma última figura de verdade. Esta também formulada por Foucault. A figura da "coragem da verdade". E, também aqui, o teatro é um laboratório perfeito para pensar aquilo que os Gregos designavam como "parrésia". Sabemos que todo o acto de enunciar algo como verdadeiro se dá no interior de um jogo de enunciação. Algo é dito como verdade para responder ou para calar outro enunciado que se pretende verdadeiro. O que Foucault vem sublinhar na "parrésia" é um certo jogo de verdade que, segundo ele, terá estado na origem da Filosofia na Grécia clássica. Trata-se de uma dramaturgia política da verdade.

Aquilo que é dito como verdadeiro não procura tanto enunciar um juízo que seja adequado a um estado de coisas, mas resistir a um poder. O enunciado é verdadeiro porque exprime uma coragem daquele que o enuncia, e essa coragem deriva do facto de o acto de enunciação ser em si mesmo um combate, procura desobedecer a um constrangimento ilegítimo.
Desde Antígona que os enredos dramáticos quiseram trazer para o palco esses gestos de parrésia. Um Inimigo do Povo de Ibsen é apenas o início do ciclo contemporâneo do fascínio que o público sente por personagens insubmissas e onde a verdade do que é dito cresce com o perigo a que se expõe aquele que o diz. Com a era Trump tornou-se trivial dizer que toda essa longa história da verdade teria chegado ao fim.

Desapareceram os lugares clássicos de enunciação – como os meios de comunicação, as academias, o circuito das editoras e livrarias – e apareceram as tecnologias das mensagens instantâneas e globais. Jogo infinito de máscaras, onde qualquer utilizador das redes sociais pode ser anónimo ou adoptar identidades forjadas, acabou por destruir a própria experiência da máscara. Porque o ciberespaço é ilimitado, as informações, os comentários, as refutações dos comentários, as confirmações das informações sem fundamento, tudo isso deixou de estar sujeito às regras da prova, da fundamentação, do testemunho que definiram durante séculos a encenação (jurídica, política, científica) da verdade.
Talvez o teatro, outra vez e sempre ele, volte a ser o laboratório daquilo que hoje se chama a "pós-verdade". Talvez a pluralidade de planos onde o teatro deu a pensar a verdade se torne no princípio revelador dos mecanismos da "pós-verdade".



O AMOR É FILME E DEUS, O ESPECTADOR

POR RAQUEL LIMA | FOTOS VITO SOARES



Confessionário perfeito para destilar dores de amor, um bar é o cenário de "Amor em Rodapé", espectáculo da Companhia Sai de Cena, com a criação, adaptação e encenação de Marisa Manarte. Em temporada na Fábrica durante todas as quintas-feiras do mês de Novembro, os desabafos ganham contornos ainda mais orgânicos por serem proferidos no bar que funciona na Sala Visconti - certamente palco de uma boa dose de pelejas reais de amor.



Oito actores se revezam em testemunhos cínicos, atrapalhados, sensuais, malandros, sofridos, safados, como o amor pode ser. Nesta espécie de templo ébrio, o romance está mesmo no rodapé, mas a desilusão está nas entrelinhas. E é o que dá ata, cola, liga a estes diálogos. Seja pela unilateralidade, pelo tempo ou porque "o amor é algo que acabamos por idealizar, como numa película", explica Marisa Manarte. "A tristeza só há de passar entristecendo", diz um dos oito desiludidos.



"Amor em Rodapé", entretanto, passa longe da tragédia, mas tampouco é uma comédia. O texto está mais para uma senha de acesso às memórias de alguém, que podem encontrar espelho em quem assiste. Aliás, Marisa apela muito bem para a memória. Nalguns actos, como fez magistralmente o encenador Bob Wilson, chega a congelar cenas para que as guardemos exactamente como pensou. Para que resistamos ao insustentável desejo de esquecer uma dor de amor.



A música é outra presença linear em todo o espectáculo. “Se acaso me quiseres/Sou dessas mulheres que só dizem sim”, canta Ana Pinto, ao entrar em cena. “Eis o malandro na praça outra vez/ Caminhando na ponta dos pés”, cantarola Márcio Sant’anna logo à partida. Alice Azevedo, Hugo Escudeiro, Hugo Santos Silva, Ricardo Fernandes, Tiago Pereira e Vasco Pereira Coutinho também cantam, à capela.



Os oito actores também dançam. “Não queria que fosse um musical, mas a música está em cena porque na alegria e na tristeza, toda a gente canta. E dança. O corpo se comunica e, depois de muito dar, cansa”, conclui a encenadora. O que traz à memória (traço tão festejado em “Romance em Rodapé”) o filme brasileiro “Lisbela e o Prisioneiro”. Uma canção dos Cordel do Fogo Encantado, que está na banda sonora, atesta: “O amor é filme/É drama, aventura, mentira, comédia romântica/O amor é filme e Deus, espectador!”.

FÁBRICA BRAÇO DE PRATA

#SOMOSFBP

CONCERTOS.LIVRARIAS.EXPOSIÇÕES.RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS
PERFORMANCES.ESCOLA DE MÚSICA.WORKSHOPS
PROGRAMAÇÃO INFANTIL.RESTAURANTE.BAR

Segunda a
Quarta
08:00-02:00

Quinta a
Sábado
08:00-04:00

BRACODEPRATA.COM



PONTO DE FUGA

POR VLADMIRO NUNES

A Ponto de Fuga nasceu em 2014, da vontade (e de uma boa parcela de inconsciência) de Vladimiro Nunes e Fátima Fonseca, ele jornalista, ela professora. Viciados em livros e com um desejo crescente de virarem uma página das suas vidas, optaram pelo caminho espinhoso de fundarem uma editora. Ficou assente, desde o início, que a aventura não ia ater-se ao trilho estreito, ainda que meritório, de um único nicho, mas a um panorama mais geral de edição. Em resumo: queríamos fazer bons livros sem olhar a géneros, na esperança de que o tempo e o empenho se encarregassem de demostrar a coerência do foco principal: a construção de um catálogo que inspirasse nos leitores o mesmo tipo de confiança que fomos adquirindo nas editoras – passadas e presentes — que nos inspiram a nós.

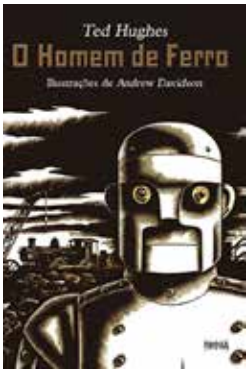
Como frequentemente acontece nesta coisa das paixões e da própria natureza humana, arriscámos o paradoxo de abraçar tudo e o seu contrário: a irreverência e um certo classicismo nas escolhas, a seriedade e o espírito lúdico, o adulto e o infantil, a profundidade e a leveza, o escape e o apelo à ação.
No fundo, um

(...)Ponto de Fuga enquanto local de convergência de linhas de perspetiva no horizonte, mas também, mais literalmente, como marca de partida para uma fuga compensadora à espuma dos dias, já para não falar da nossa própria «fuga para a frente».

Mas porque, tantas vezes, também há que
fazer o caminho para trás — nem que seja por um espírito nostálgico que claramente assumimos — decidimos, em 2016, fundar uma nova chancela, a PIM! Edições (numa alusão ao génio versátil e disruptivo de Almada Negreiros), que recuperasse um imaginário a que agora as modas chamam vintage, para nós momentos charneira dos lados B e Z da modernidade.

Daí que, entre as duas chancelas, tenhamos abraçado a causa de recuperar para os nossos dias, em edições aumentadas e cuidadosas, tanto a obra de Natália Correia como a de Reinaldo Ferreira (o mítico Repórter X); que tenhamos apostado num grande romancista contemporâneo como Antonio Muñoz Molina, surpreendentemente pouco editado em Portugal nos últimos anos, mas também na republicação integral de um génio português ignorado: Manuel de Lima; que tenhamos divulgado, pela primeira vez, textos autobiográficos de modernistas incontornáveis como Virginia Woolf, Gertrude Stein ou Amadeo de Souza Cardoso, mas também surpreendentes pérolas para a infância deixadas por alguns dos nomes mais consagrados da literatura do século XX: Faulkner, Cummings, Hughes e outros que temos no prelo.

Nestes cinco anos (já!!!), não foram poucas as vezes que o nosso caminho — da cultura ao papel, do convívio à amizade — se cruzou com o da Fábrica do Braço de Prata. Aqui nos acolheram, sempre com o mais generoso sentimento de partilha e incentivo (mútuo, de resto) — para lançamentos, sessões e o mais que nos lembrássemos de propor.
É sintomático que essa cumplicidade se traduza agora numa coabitação que permita, mais comodamente, unir forças e potenciar o trabalho em conjunto, no objetivo comum de promover o pensamento, o saber e a cidadania num espaço criativo de absoluta liberdade.









PIM! edições

OHKEY.OHMY!

Bilhetes à venda em:
www.bol.pt e locais habituais

NOVEMBRO
2019

FESTIVAL DA SAÚDE

MENTAL®

cinema | artes | informação



OFFICIAL SELECTION MENTAL PORTUGAL 2019

WINNER MENTAL PORTUGAL 2019

#festivalmental

COMO SE ESTÁ A SENTIR?

LISBOA: 01 - 16

Cinema City Alvalade
Auditório Orlando Ribeiro
Fábrica do Braço de Prata
Casa da Imprensa
Espaço Atmosfera M, R. Castilho

PORTO: 22 - 23

Casa das artes
Espaço Atmosfera M, R. Júlio Dinis

+ info:
www.mental.pt

produção
safe space Portugal

co-produção
DGS
Programa Nacional para a Saúde Mental

patrocinadores
LYNX image
Lumiar
República Portuguesa
Lisboa
Santa Casa Misericórdia de Lisboa
Montepio

institucionais
Casa da Imprensa
BEATO
Olivais

media partners
SIC
TVI24
Q
RTP2
3 Antena 25i
1 Antena
MHD
S+
98.1 Marginal
Mundial 92.0

apoios à produção:
AEM press
hugagroup
manchete
Lenovo

ENTREVISTA JOSÉ SALGUEIRO

POR NUNO NABAIS

NN: Como é que tudo isto começou?

JS: Eu venho de uma família da classe média. Nasci e vivi na zona de Benfica. A minha família habitava uma daquelas vivendas salazaristas que só eram entregues a pessoas que tivessem dois ou mais filhos. Mas, antes de irmos viver para esse bairro de Benfica, os meus pais viviam no Beato., aqui mesmo ao lado da Fábrica do Braço de Prata. Frequentavam uma coletividade que havia aqui, a colectividade Sol e Dó. Não sei se existe ainda ou não. Nessa coletividade a minha mãe participava muito. Ela queria cantar, queria fazer Revista. Não nos podemos esquecer que, na altura, a Revista era a arte maior ao nível popular.
E o meu pai, que tinha frequentado as Belas Artes, desenhava e pintava os cenários para os espectáculos dessa colectividade. Foi assim que os meus pais se conheceram. E é curioso hoje dar-me conta de que eles se conheceram no Beato, numa colectividade mesmo ao lado da Fábrica, onde desde há alguns anos toco tantas vezes. Ou seja, alguma coisa de mim, enquanto músico, já vinha ali nesse cruzamento, numa colectividade do Beato, entre uma cantora de revista e um cenógrafo. Além disso, eu cresço com dois irmãos mais velhos muito ligados à música. Eles passavam o tempo a tocar. Recordo-me que as primeiras posições na guitarra foi um dos meus irmãos que me ensinou em casa. Posso portanto dizer que a minha relação com a música se faz com os meus pais (sobretudo a minha mãe) e com os meus irmãos.

Na minha adolescência começo a tocar guitarra. Consigo entrar para um pequeno conjunto de baile, que iam fazer uns bailaricos de santos populares. Consegui entrar porque havia uma vaga para o baixista. Mas a minha ideia era mais rítmica. Começo a interessar-me por bateria. Saio então do grupo e começo a tocar bateria num outro grupo. Eram Timorenses refugiados em Lisboa. Pertenciam a uma Associação Luso-Timorense e viviam no Vale do Jamor. Lembro-me perfeitamente de ir nessa altura muitas vezes ao Vale do Jamor e de ter feito muitos amigos ali. Comprei para esse Associação uma bateria. Eles tocavam comigo horas e horas seguidas. Aquilo ajudou-me muito a evoluir.



Um belo dia fui ver um concerto numa cave em Campo de Ourique. Descubro então um grupo de jazz onde estava o Tomás Pimentel no saxofone, e onde estava também, creio, o José Eduardo no contrabaixo. Eu não gostava de jazz até àquele momento. Mas ali percebi várias coisas de forma muito intensa. Em primeiro lugar, a força do que estava a acontecer entre os vários músicos daquela banda. Ao mesmo tempo, o rigor e a liberdade de cada instrumento. Depois, tomei consciência de que, depois de alguns anos a fazer experiências com a bateria, eu também podia fazer parte daquela banda, eu também me poderia aproximar daquele nível. Decidi então entrar para a escola do Hot Club.

Começou aí a minha ligação com música no sentido da aprendizagem sistemática. Foi aí que conheci a sério o José Eduardo. Uma pessoa muito importante na minha formação. Conheço também aí o José Martins, outro professor que estava lá a dar aulas. Ele foi igualmente decisivo na minha formação.
Nessa nossa classe do Hot Club estavam lá uns membros dos "Trovante". Todos eles estavam a frequentar a escola.

NN: De forma separada ou os vários membros dos Trovante já tinham uma experiência de grupo?

JS: Eles já existiam como Trovante. Mas estavam lá de forma independente, simplesmente para terem aulas individuais. O próprio José Martins, que foi meu professor como já referi, fazia já parte do grupo dos Trovante. Eu comecei a ir ver os concertos do grupo, não só por causa do professor, mas porque também gostava muito daquela forma musical, daquela "fórmula" que os distinguia das outras bandas que foram aparecendo em Lisboa. Eu sentava-me sempre na primeira fila. Um dia, acabei por me sentar na bateria. Fui convidado a entrar para o grupo. E, de repente, fui do zero a oitenta,. Passei de um mundo onde ninguém te conhece e fazes apenas aquilo que tu próprio consegues, para um palco, e logo um palco enorme com muita gente à frente.



E aí descobres que gostas muito do que estás a fazer. A minha vida mudou radicalmente. De repente o teu destino passa a ser aquele. Podia ter sido outro se não tivesse entrado para aquele grupo. Eu teria seguido eventualmente outro caminho na música. Mas aquela oportunidade condicionou absolutamente tudo o resto. As nossas escolhas marcam-nos. Cada coisa que fazemos determina para sempre o que somos e aquilo que seremos para o futuro.
E foi assim que eu, de repente, apareço como músico profissional e a construir uma carreira naquele mundo frenético dos anos 70 e 80. Pouco depois o grupo desmancha-se. Eu procuro outras soluções. Toquei um ano com o Rui Veloso, por exemplo. Toquei também com o Vitorino. Ou seja, toquei com muitos grupos que hoje em dia são verdadeiros ícones da música portuguesa.
Entre eles, recordo muito bem o tempo que passei num grupo como os Gaiteiros de Lisboa. Integrei aquela experiência durante 8 anos. Aí faço uma outra coisa: começo a trabalhar dentro do mercado da música no sentido também de ser agente. Passo a procurar trabalho para os Gaiteiros de Lisboa. Formo uma empresa só de eventos, empresa essa que ainda tenho, mas que já não funciona a esse nível. Esse trabalho como agente dá-me uma visão mais completa do como é que tudo isto funciona. No entanto, depois de muitos anos com os Gaiteiros de Lisboa cheguei à conclusão de que ser empresário e ser músico ao mesmo tempo não me dava os frutos que eu esperava. Descubro que não me sinto feliz como agente.



Aquilo de que gosto mesmo é de tocar. E tudo o que é o outro lado da organização acaba por me retirar tempo a esse prazer que é o prazer de tocar e viver a bolha da música. Às vezes tenho que fazer o trabalho do empresário mas apenas para ter mais condições como músico. Acabei por desistir de continuar a ser o agente dos Gaiteiros de Lisboa.

NN: Mas os Gaiteiros continuam não é?

JS: Os Gaiteiros continuam sim. Mas comecei a fazer os meus próprios projectos. Fiz o projecto do Adufe. Foi uma encomenda da Expo 98. Eles atribuíram vários instrumentos tradicionais a vários músicos. O João Brites, director da Companhia O Bando, que era o programador geral, ligou-me. Explicou-me a ideia geral e disse-me "para ti o instrumento ideal é o Adufe". E isso mudou a direcção do meu trabalho. Eu nunca pensei fazer aquilo. Como é obvio eu nunca me teria dedicado ao universo do adufe se não tivesse tido aquele convite. Acho que, muitas vezes, os artistas são confrontados com determinados convites e desafios que os obrigam a recriar-se novamente. Eles são como que obrigados a partir outra vez do zero, a tomar outras direcções, exactamente porque têm um desafio exigente.
E a história é muita curta. Havia três budgets diferentes: para um palco pequenino, um palco médio ou para o grande palco da praça Sonny. Claro que o budget para a praça Sonny era um budget que interessava, tinha muito mais dinheiro. Comecei por transformar coisas pequenas em formatos gigantes. Mando construir adufes gigantescos. E lá fiz um grande espectáculo de adufes para a Expo em 98.
Esse projecto ainda aguenta quatro anos de vida. Consigo fazer alguns espectáculos durante esse período. Mas, depois, deixo morrer o projecto. É verdade que, mais tarde, volto a retomá-lo. Acho mesmo que já retomei o projecto umas duas ou três vezes. Posso dizer que é um projecto com vinte e tal anos. Mas não é um projecto que ande sempre na estrada. De vez em quando retomo o trabalho com os adufes, meto-lhe outras componentes e continuo. Neste momento, por exemplo, está parado.



N. Falemos do que fazes agora

JS. Agora fiz um disco em nome próprio, com composições minhas e com músicos que até apresentei aqui na Fábrica. É o Disco "Transporte Colectivo". Recentemente fui actuar ao Festival de Jazz do Seixal com este projecto e lá fiz uma gravação ao vivo. Depois perguntei à direcção do festival se eles não estariam interessados em apoiar a edição.
E eles disseram que sim. Como este ano fazem 20 anos e nunca tinha sido editado nenhum disco gravado ao vivo lá, nem com os estrangeiros nem com nenhum dos portugueses, acharam piada à ideia e deram-me algum dinheirinho. Deu para pagar a fábrica, pagar o fabrico da capa deste novo disco a dizer "Transporte Colectivo" ao vivo no Festival de Jazz do Seixal de 2018. Claro que ofereci uma parte significativa da edição à própria organização do Festival. Para eles poderem também oferecer. É uma forma de estar no activo e de passar a outras pessoas a realidade do trabalho que estamos a fazer.

NN: Entretanto tens vários outros projectos ligados ao jazz, como aquele com várias baterias que apresentaste uma vez aqui na Fábrica.

JS: Sim, tenho o "Tim-tim por tim-tum", é um colectivo de bateristas.

NN: E que sucesso tem tido este projecto por esse mundo fora?

JS: O Sucesso é relativo. É um sucesso sobretudo para quem assiste à performance - isso se a performance correr bem. É uma coisa que tem muito a ver com o estado de espírito: ou pode sair bem ou pode sair melhor ainda. Em princípio não sai muito mal.
Tenho ainda o projecto Locomotiv. Já existe há 20 anos. É o grupo que mais sinto como meu. É o Carlos Barreto no contrabaixo, o Marco Delgado na guitarra, e eu na bateria. Tocamos juntos há 20 anos. Criámos uma linguagem muito própria que se nos tornou depois muito familiar. 20 anos de contacto entre estes 3 músicos dão origem a uma espécie de telepatia. Há uma maneira de construir as coisas e de reagir ao que os outros músicos fazem que torna o nosso trabalho em algo de muito único. Não é uma coisa esporádica. É uma coisa que vai sendo alimentada e o que vai produzindo efeitos musicais que a nós mesmos surpreendem. É Jazz, claro. Mas, hoje em dia, o Jazz pode ser muita coisa.



NN: Que diferença há, por exemplo entre a linguagem do Transporte Colectivo e o Locomotiv?

JS: É bastante diferente. O Locomotiv é um grupo liderado pelo Carlos Barreto. Ele é um bocado o mentor até da própria forma de improvisar ou de não usar harmonia. Há ideias de base na nossa linguagem que são criadas pelo Carlos Barreto e às quais, depois, nós nos adaptamos. Eu aprendi imensas coisas com ele à conta disso. Tocar sem harmonia, deixar que as coisas acontecessem sem estarmos presos a estruturas. Neste último CD de Locomotiv, chamado "Gnosis", consegui meter 2 temas meus. Foram músicas que fiz para Transporte Colectivo mas que, por acaso, coincidiram com o tipo de linguagem do Locomotiv. São temas que fui fazendo ao longo de anos e que andavam na gaveta, como toda a gente faz. Os criativos vão criando e vão guardando, porque muito dessas coisas não estão prontas ou não estão acabadas. E ficam ali um bocadinho em stand by. Às vezes são revisitadas, e recuperadas. O processo que aprendi com o Locomotiv apliquei em Transporte Colectivo. Tem uma melodia forte, uma ideia concreta. Mas a improvisação é sobre a ideia do tema e não sobre uma estrutura demasiado fechada. É assim que eu gosto de fazer música improvisada: ouvir o que os outros têm a dizer para responder. É uma conversa que acontece ao vivo, que acontece com os instrumentos e com os sons.

NN: Se tivesses que pensar na diferença de registros onde já trabalhastes: Trovante, Gaiteiros de Lisboa, Locomotiv, Transporte Colectivo, Tim-Tim por Tim-Tum, etc. Como é tu falavas desta tua heteronomia, esta capacidade de ter tantos personagens a trabalhar em tantas linguagens diferentes?

JS: Podem ser heterónimos completamente independentes. Mas há uma coisa transversal que é a tua própria personalidade, a tua própria maneira de sentires a música, a tua forma de intervir. Porque és aquela pessoa e aquela personalidade. De alguma forma eu acho que consegui criar uma linguagem minha, que está presente em todos os registos. Quando eu toco, quem me ouvir pode dizer: isto é o Salgueiro!



NN: Quanto te escutas em disco, imediatamente percebes que és tu que estás a tocar?

JS: Mais ou menos. É um bocado como quando te vês ao espelho. Tu sabes que és tu, mas , por alguma razão, tu estás ao contrário, estás invertido também. Ou como quando tu és fotografado. Podes gostar ou não das fotografias. E a música é um bocado isso também. E ouço e às vezes não gosto do que estou a ouvir - e sei que sou eu que estou a tocar. E tenho que ir à procura do meu próprio ego. Umas vezes, para o meu conforto, digo que está bem, e que estou a ser auto-crítico em demasia, a ser muito exigente. Outras vezes sou mesmo terrível comigo mesmo. Percebo os lugares onde falhei, se bem que eu não procure a perfeição.

NN: Mas tu trabalhas imenso todos os dias. Dizes que não procuras a perfeição mas estás num processo permanente de aperfeiçoamento.

JS: Sim, sobretudo de manutenção. Porque se não estivermos sempre em constante manutenção, rapidamente a máquina começa a perder a velocidade e parar.

NN: Fazes esse trabalho de manutenção nas Jams, a tocar com outros músicos, ou é mais um trabalho solitário?

JS: Eu toco muito em casa, muitas vezes a explorar coisas que nem eu próprio sei. Aliás, com muita frequência, fico sentado ao piano com as mãos a tocar ao acaso. Nesses momentos não sabes muito bem o que estás a fazer em termos teóricos. Estás a deixar sair os sentimentos, e esses sentimentos, essas dinâmicas, essas nuances são as tuas vivências musicais mais singulares. E é bom saberes lidar com isso. Porque é aí que está o fundo, a raíz, a fonte de tudo o que fazes.



Clique aqui para aceder à apresentação de Francisco Louçã no Curso Livre de Filosofia Contemporânea da FBP

AGENDA DE NOVEMBRO

TODAS AS SEMANAS

Segundas: Fado na Caverna Platão

Terças: Chorinho na Caverna Platão

Quartas: Curso Livre de Filosofia Contemporânea / Tradballs

Quintas: Jam Sessions

Sextas: Stand Up Philosophy com Nuno Nabais

ESPECIALMENTE EM NOVEMBRO

1

Ricardo Pinto Convida

Gabriel Selvage e Gonçalo Sousa

Jesper Quarteto

Forró Altamente

2

Variaciones Quinteto

Guida Scarlatty

Dossel (Roberto Barrucho)

Gustavo Figueiredo

6

Ivo Dias e os Invisíveis

Rodrigo Brandão (Outros Baratos)

7

Amor em Rodapé

Victor Zamora Trio + Jam session

Máquina de Ritmo | Malícia Sessions

8

Bruna Ene

Sin Salsa no Hay Paraíso

Victor Zamora Trio

Factory Blues • Com a Banda "Blues da Má Sorte"

Bossa & Morna

9

Samba Mulheres

Paula Sousa Quarteto

A Banda Mais Bonita da Cidade

Viva o Samba

Guida Scarlatty

Dazaranha

Leandro Tuche Quarteto

13

Diego trio flamenco

14

Amor em Rodapé

Máquina de Ritmo

15

Conta-me Tudo

Estrada Branca

Kamal Musallam

Swing Station

Tono

Marcio Diniz Quarteto

Foggy

16

Rope Walkers

Swing Station

Cicero lee trio

Guida Scarlatty

Xafu convida + Selecta Alice

Swing Station

António Arnedo & The Colombian Jazz Project

20

Curso Livre de Filosofia Contemporânea - Rui Tavares

Ivo Dias e os Invisíveis

Rodolfo krieger - mini temporada

21

Jam session

Amor em Rodapé

Baque Mulher

Fala Gari

22

Michele Ribeiro Quarteto

Francisco Medina

Diego el Gavi Quarteto

Gabriela Couto

23

Nicole Eitner Solo

Guida Scarlatty

Forró Dobrado + Dj Set

Sweet Nordeste | João Ventura, Júnior Maceió e Rogério Pitomba

27

Curso Livre de Filosofia Contemporânea - Helena Roseta

Workshop Pandeiro Brasileiro por Juninho Ibituruna

Bossa&Morna

Rodolfo krieger

28

Amor em Rodapé

Juninho Ibituruna Convida

29

André Rosinha

Meru

Forró Altamente

Bruce Henri / Andre Sousa Machado / ULI GEISSENDOERFER

30

Gonçalo Sousa Quarteto

Guida Scarlatty

Mo Francesco Quinteto

Habana Way Quarteto