

A CULTURA EM PORTUGAL NO FINAL DO SÉCULO: ENTRE A ABUNDÂNCIA E A MISÉRIA

António Pinto Ribeiro

1. Uma avaliação mesmo que empírica do panorama actual da actividade cultural em Lisboa e no Porto levará a concluir que ele se alterou substancialmente nos últimos cinco anos, sendo hoje possível afirmar que, de uma situação de míngua de espectáculos e de exposições no início da década de oitenta, se passou para uma relativa abundância no final desta década.

Poderemos ainda afirmar que Lisboa, em particular, e em áreas como o teatro, a dança, a música clássica e o jazz, tem oferecido um conjunto de espectáculos com uma qualidade de programação artística semelhante a outras cidades europeias.

Basta consultar alguns programas de casas de cultura, teatros ou festivais estrangeiros, para constatar que muitos dos espectáculos que integram estes programas já estiveram ou estarão em Lisboa.

Para sublinhar esta alteração da paisagem cultural recordemos, além disso, o carácter episódico e insólito de que se rodeou a primeira apresentação em Portugal de criadores como Merce Cunningham (1966), Martha Graham (1967), Peter Brook (1978), Jan Fabre (1986), Pina Bausch e Tadeusz Kantor (1987), Bob Wilson (1993), etc...

A maioria deles, e muitos outros, regressaram posteriormente, havendo mesmo alguns que têm apresentado as suas obras ciclicamente em Portugal, permitindo aos públicos acompanhar o seu percurso criativo e o dos seus colaboradores e companhias, colocando-nos assim a par da actualidade da criação contemporânea.

Podemos, portanto, afirmar que, em matéria de circulação de espectáculos internacionais de origem ocidental nas áreas do teatro, da dança e da música clássica (em particular), Lisboa, e mais recentemente o Porto, fazem parte do circuito internacional e têm tido acesso ao que de mais pertinente em termos artísticos tem circulado.

A afirmação anterior merece algumas reservas no caso das programações de ópera e de exposições históricas. Há, no entanto, que ter em conta que, nestas duas áreas, os projectos são de tal forma dispendiosos e exigem uma escala que – a acrescentar à não existência em Portugal de colecções e de produções que possam servir como troca no mercado internacional – muito dificultam a apresentação a curto prazo, entre nós, de produções tão grandiosas.

Mesmo que não na quantidade que pode ser encontrada noutras capitais europeias, a multiplicidade de opções a que hoje o cidadão de Lisboa e Porto tem acesso é suficiente para utilizarmos a expressão “abundância” de programas. No entanto, este período de abundância tem múltiplos aspectos e implicações que vale a pena abordar.

O primeiro aspecto diz respeito à diferença de acontecimentos culturais que separam Lisboa – e em certa medida o Porto – das outras cidades e vilas de Portugal. Ao contrário de algumas opiniões que advogam uma circulação que faça passar por todas as cidades do país o que passa por Lisboa ou/e pelo Porto, sugere-se que a preocupação prioritária seja a de uma circulação heterogénea. A saber: há obras que podem circular de Lisboa para as cidades de província sem que tal seja obrigatório e permanente, como há obras que circulam pela província que não têm de passar por Lisboa, ou ainda outras que podem passar por Lisboa e pelo Porto e que não têm pertinência em algumas programações locais sem qualquer demérito para essas programações.

O segundo aspecto diz respeito à relação entre a abundância de oferta e o tipo de resposta dos espectadores e visitantes a essa mesma oferta. O que um observador experimentado e assíduo pode constatar é que a essa oferta nem sempre tem correspondido uma recepção proporcional dos públicos. Os espectáculos e as exposições com pendor mais conservador e, por vezes, mesmo *kitch* têm frequentemente maior adesão do público e, inversamente, a espectáculos e exposições com contornos mais modernos ou contemporâneos (mesmo que a sua raiz possa ser romântica, clássica ou antiga) corresponde uma menor afluência de público, o que é um caso lisboeta e começa a ser um fenómeno no Porto. Não estamos a falar de projectos que, em outros tempos, se designariam de vanguardistas ou que, por serem, à partida, propostas de investigação de linguagens ou temas seriam destinados a uma comunidade minoritária – mas até por isso fundamental do tecido social português – mais atenta à actualidade da criação artística.

O que o observador atento pode concluir é que, embora existam bolsas de modernidade em Portugal, os públicos portugueses citadinos conservam um gosto pré-moderno quanto aos espectáculos e responderam apenas como consumidores passivos à oferta de possibilidade de integração no mundo actual das artes.

Muitas são as razões que justificam esta atitude, algumas das quais têm vindo a ser estudadas por investigadores como Boaventura Sousa Santos, Eduardo Prado Coelho, Maria de Lourdes Lima dos Santos, José Madureira Pinto, Alexandre Melo, Idalina Conde, João Teixeira Lopes, entre outros. O que seria desejável seria aproveitar esta época de abundância de oferta para propor programas viáveis que possibilitem que o espectador e o visitante de galerias ou de exposições não seja apenas um consumidor, mas possa também ser um espectador activo e um receptor crítico.

2. Estaremos todos de acordo com o facto de o sistema de ensino português ser mínguo e às vezes até contra a cultura artística e aí reside uma parte da perda de experiência e de fruição artística dos cidadãos. Mas há outros lugares da manifestação criativa que não têm de aparecer

necessariamente configurados a uma actividade espectacular e que podem constituir alternativas à 'deseducação' artística das escolas.

É necessário interromper o ciclo viciado e vicioso que aparece sempre a justificar ao nível da escola a falta de uma participação moderna dos cidadãos na vida cultural. Ou seja: é necessário pensar que parte substancial da vida cultural moderna implica novas abordagens e temas novos no interior das culturas. São exemplos: a relação da arte com a paisagem contemporânea, a cultura actual que decorre das preocupações ecológicas e ambientais, o multiculturalismo e as artes pós-coloniais, etc... Ora, todas estas novas formas, que as práticas culturais e artísticas têm vindo a integrar e a expor, surgem fora da escola e, no imediato, o ensino escolar tradicional – do pré-primário ao universitário – não tem utensílios capazes de as abordar. Não haverá, portanto, nada nestas instituições que possa ensinar o cidadão, o jovem e o estudante a integrar, na sua vida, estas manifestações culturais e artísticas.

Espera-se, então, que seja no espaço exterior à escola que 'isto' aconteça. Onde? Como?

3. Se é verdade que o conceito de ludicidade decorrente do jogo como o pensava o antropólogo Huizinga não tem hoje qualquer validade, dado que, ao contrário do que ele defendia, o jogo implica hoje em dia uma rentabilidade imediata, uma actividade lucrativa para quem nele intervém (e o tempo já não é determinado pelos jogadores, mas tornou-se uma fatia de todo o tempo que há a consumir – quer dizer, dessacralizou-se), é com certeza ainda possível pensar a criação de planos de actividades conformes à ideia de obras que mediatizam a comunicação no seio das comunidades. Ou seja: é possível conceber espaços onde aconteçam as obras de culto pelas quais uma determinada comunidade se identifica, se reconhece e se revitaliza. Afinal é isto programar, mais do que fazer suceder espectáculos a espectáculos, filmes a filmes, exposições a exposições, edições a edições!

É então desejável que, a par das programações institucionais, haja programações amadoras, alternativas, exposições em sítios não convencionais (como fábricas desafectadas, igrejas dessacralizadas, jardins, apartamentos particulares, etc.).

Numa época em que a cultura popular está em vias de extinção e em que o tempo que antes lhe estava destinado foi usurpado pela predação televisiva, o museu do bairro, os concertos nos quiosques, os grupos de garagem, podem activar o sentido lúdico e festivo de comunidades que muitas vezes não eram parte activa e consumidora de programas culturais.

São necessários mais pintores de fim-de-semana: a aprendizagem artística e estética mais adequada é a que decorre da experiência vivencial e experimental do cidadão que, antes ou depois de ser espectador, é um experimentador de arte.

4. O cosmopolitismo é a continuidade e a expressão contemporânea da modernidade. Ser cosmopolita não é necessariamente ser urbano, embora no cosmopolitismo se inclua geralmente a urbanidade, por ser ambiente privilegiado de encontro e de troca de experiências diferentes. O cosmopolitismo é, principalmente, uma abertura e uma predisposição para receber todos os mundos, inclusivamente os dos excluídos. A este propósito Derrida em *Le cosmopolitisme* dá-nos uma lição sobre a necessidade de reconhecer todos os discursos, mesmo o dos apátridas, constituintes fundamentais das novas comunidades do final do século, homens cultos que detêm um saber de reserva.

Investir na criação de uma massa crítica, em circuitos de conversas que possam fazer circular as ideias, os programas, os vários saberes de reserva, é a melhor forma para estimular o cosmopolitismo.

5. No meio deste período de ‘abundância’ que, de facto, é parcelar na medida em que é principalmente uma abundância de oferta, está sempre presente o risco da banalização da actividade artística. É esse, aliás, o efeito mais perverso do mercado que, estimulando o consumo através do enunciado generalista do tipo “programas culturais”, tende a aniquilar a função mágica, o carácter único, a situação festiva própria da actividade artística.

Um outro efeito perverso da ‘abundância’ é o da sensação do ‘déjà vu’, sensação que resulta de uma ansiedade pelo novo, que é, em última instância, consequência do ‘marchandising’ das novidades culturais. Face a esta situação será desejável uma reflexão crítica da condição de espectador que deve formular: que espero eu da arte? Da sua resposta, que é individual, resultará uma atitude que será privada e que é tão estética quanto ética.

Há ainda outra resposta, esta a ser dada por programadores, críticos, divulgadores, que é uma resposta da ‘ordem do dia’. Num ensaio de 1989 (*Real Presences*) George Steiner fala da ‘possibilidade necessária’ a propósito da liberdade que as artes têm de explorar e de actualizar as imagens do passado.

Porquê chamar a atenção para esta possibilidade? Porque se é verdade que existe um reportório e um património que justifica o presente e que devem ser a todo o momento reinterpretados e vivificados, é também verdade que hoje, no final deste século, sofre-se de outra maneira, alegramo-nos de outra maneira, criamos mundos de outros modos. Por isto é ‘possível’ esperar pelo que é hoje o inimaginável e que será o reportório surpreendente do futuro.