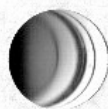


Morram as estratégias de desenvolvimento de públicos que não são parte de um modelo integrado de criação, programação e políticas públicas, morram! Pim!

Mafalda Dâmaso



Introdução

Em 1915, Almada Negreiros publicou o *Manifesto Anti-Dantas*, uma resposta não só à peça de teatro *Soror Mariana Alcoforado* de Júlio Dantas mas também, e especialmente, à sua rejeição da revista *Orpheu*, marco do modernismo

português no qual participaram entre outros Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Para Almada, Dantas era o símbolo de uma burguesia conservadora e retrógrada que rejeitava a experimentação artística. Um século e dois anos depois, muito mudou. Neste período, Portugal passou de república parlamentar a ditadura militar, ditadura nacional, república autoritária (Estado Novo)

e república de sistema semipresidencial, tornou-se membro da União Europeia, investiu na educação e nas infraestruturas, e aumentou de forma massiva a sua oferta cultural.

No entanto, o sector cultural português — nomeadamente, as artes performativas — continua a deparar-se com vários desafios. Um deles é a necessidade de diversificar as suas audiências. Neste capítulo, apresento uma proposta neste âmbito, de modo a responder a esta questão de uma forma eficaz. Para o efeito, é necessário não só alterar a forma como os actores e as instituições culturais comunicam com essas mesmas audiências, mas também repensar as estruturas de produção artística e, finalmente, desenvolver estratégias culturais integradas.

Um modelo circular de criação e desenvolvimento de públicos

Tal como já foi (e continua a ser) analisado em detalhe por vários historiadores de arte, o período do pós-guerra testemunhou um questionamento crescente do paradigma representativo. Isto teve consequências não só ao nível estritamente estético, mas também no que diz respeito às fronteiras das práticas artísticas, isto é, a tela, o espaço expositivo e o palco deixaram



gradualmente de ser vistos como suportes neutros para a criação artística e passaram a ser percebidos como elementos que contribuem para produzir essa mesma realidade. Para dar alguns exemplos: a peça de música 4'33 de John Cage, composta em 1952, cujo conteúdo é todos os sons produzidos num determinado espaço durante 4 minutos e 33 segundos; as instalações de montanhas de rebuçados de Félix González-Torres, que desaparecem gradualmente à medida que os visitantes os retiram, simbolizando amor e desejo, mas também a morte do parceiro do artista com SIDA — daí o título *Untitled (Portrait of Ross in L.A., 1991)*; as conversas criadas pelo artista contemporâneo Rirkrit Tiravanija à volta de uma refeição, que o artista cozinha ele mesmo (*Pad Thai, 1990*). Os dois últimos exemplos foram analisados em detalhe pelo curador Nicolas Bourriaud no livro *Relational Aesthetics* (1998), que identificou a tendência de artistas contemporâneos em se basearem ou inspirarem nas relações humanas. Isto é, no pós-guerra, a posição passiva do espectador foi questionada; gradualmente, artistas, criadores, encenadores e outros criadores reconheceram que as suas práticas têm pressupostos relativamente ao espectador. Qual é o espectador-tipo de uma exposição ou de uma peça? O que é que é esperado dele? Como é que ele deve interagir com uma pintura, uma exposição ou uma peça de teatro? E até que ponto é que essa

obra ou peça pode incorporar o espectador no seu desenrolar? Hoje, os criadores e as instituições do sector reconhecem também que as suas práticas têm implicações sociais mais vastas, pelo que estas questões se colocam também ao nível do desenvolvimento de audiências. Para ser clara, enquanto as questões mencionadas acima dizem respeito ao que se passa dentro do espaço expositivo



ou performativo, assistimos hoje a uma expansão desta problemática à relação entre esse mesmo espaço e o contexto espacial, socioeconómico e político no qual estas práticas artísticas são pensadas, criadas e mostradas.

A pergunta “qual é o tipo de espectador que esta peça assume?” transforma-se gradualmente em “qual é o tipo de audiência que ela pressupõe?” ou ainda “Que tipo de relação devem os artistas e as instituições culturais desenvolver com os seus públicos actuais e as suas audiências potenciais?”.

Esta expansão — do espectador enquanto objecto de reflexão para os públicos e as audiências — não é independente do contexto contemporâneo no qual as práticas artísticas e performativas contemporâneas se inserem. As sociedades ocidentais encontram-se crescentemente polarizadas em termos económicos, sociais ou mesmo políticos e o sector cultural questiona-se cada vez mais sobre se as suas formas de trabalhar e a sua relação com os públicos podem fornecer uma resposta, mesmo se parcial e limitada, a estas divisões. Ao mesmo tempo, e o que não é totalmente independente do ponto anterior, o sector está também cada vez mais consciente dos padrões de desigualdade no acesso à cultura, isto é, que os seus públicos continuam a ser na sua maioria relativamente privilegiados em termos socioeconómicos bem

como pouco diversos — em suma, bastante homogéneos.

Por isso, e antes de mais, desenvolver públicos culturais em Portugal requer colocar a questão de até que ponto a programação cultural, independentemente das intenções (seguramente benévolas) com que é desenvolvida, tem reforçado padrões de desigualdade mais vastos. Isto é, o desenvolvimento de audiências não pode ser pensado como algo a realizar apenas depois do fecho da programação com uma série de conteúdos artísticos previamente definidos. Pelo contrário, a criação, a programação e a recepção devem ser desenvolvidas tendo em conta objectivos específicos de transformação de audiências potenciais (diversas, tanto em termos socioeconómicos como no tipo de práticas culturais que lhes interessam) em públicos actuais. Consequentemente, a comunicação com os públicos e o seu desenvolvimento deixam de ser a fase final do processo de gestão artística. Refiro-me agora não a uma linha com um início (a criação pelos artistas), um meio (a programação pelas instituições ou os curadores, a produção pelos técnicos) e um fim (a comunicação, o marketing dirigidos ao espectador), mas sim a um modelo circular que começa e termina no espectador. Isto dito, é importante reforçar a ideia de que o que está a ser proposto neste capítulo não é um modelo que deve necessariamente substituir o outro, mas sim uma forma alternativa de abordar a problemática das audiências.



Novas formas de produção artística

Este modelo circular só pode funcionar se o sector estiver aberto à possibilidade de se repensar enquanto catalisador de encontros, isto é, reconhecendo o seu potencial enquanto espaço de cidadania activa.

Como já enunciei de forma detalhada noutra contexto (Dâmaso 2018), esta ideia não é apenas uma possibilidade teórica. Pelo contrário, tem consequências práticas: por exemplo, direccionar a comunicação cultural para bairros com perfis sociodemográficos diferentes — se não mesmo opostos — aos dos públicos culturais tradicionais. Isto requer fazer um mapeamento dos tipos de públicos que não têm acesso e/ou tendem a não contribuir (ou relativamente menos) para a produção artística de determinada área artística ou no contexto de uma instituição específica.

Além do mais, esta abordagem pode também ter consequências no modelo de produção artística em si, levando a um enfoque menos exclusivo nas intenções criativas do artista. Isto é, “estruturar o desenvolvimento de audiências culturais com base neste objectivo também nos levaria a reconsiderar a relação entre a democratização da cultura (de cima para baixo) e a democracia cultural (de baixo para cima) não como uma oposição, mas como uma tensão negociada. Isto é, o artista não seria um provedor inquestionável de excelência para um público passivo, mas um anfitrião, um catalisador de relações entre o público. Haveria uma hierarquia envolvida na criação de um contexto de interacção cultural; no entanto, [essa mesma

hierarquia] promoveria uma forma de distribuição, um contexto horizontal que não existiria de outra forma” (Dâmaso 2018, 2, tradução da autora).

Esta abordagem da produção artística é cada vez mais não só central para artistas e criadores ao nível individual mas tem também vindo a ser desenvolvida em cada vez mais instituições, especialmente na Europa. Para dar um exemplo, o The Showroom em Londres é um espaço de arte contemporânea cujas exposições são regularmente louvadas pela crítica, levando mesmo a nomeações para alguns dos maiores prémios no mundo — por exemplo, o Turner Prize (The Otolith Group, em 2010, e Ciara Phillips, em 2014).

Criado em 1983 com a missão de mostrar o trabalho de artistas emergentes que nunca tinham exposto na cidade, os debates sobre o papel da arte na gentrificação londrina levaram a instituição a questionar o seu papel enquanto actor no território urbano. Isto levou a organização a alterar o seu enfoque, que hoje reside no desenvolvimento de uma abordagem colaborativa na produção cultural. Por outras palavras, a instituição comissiona exposições bem como reflexões (eventos, discussões, publicações) num programa colaborativo cujos públicos incluem tanto profissionais do sector como a comunidade local. Em comum, estes processos de produção têm como objectivo desenvolver relações de longo prazo com grupos locais em parceria com artistas.



Estratégias culturais integradas

Finalmente, e como é bastante claro no exemplo anterior, implementar esta abordagem circular do desenvolvimento de audiências requer também compreender os públicos não apenas como indivíduos

que decidem ver ou participar num espetáculo mas, antes de mais, enquanto cidadãos que podem ser postos em relação. Neste modelo, o horizonte do desenvolvimento de audiências é a cidadania activa. Por outras palavras, a mudança de paradigma na direcção de um modelo circular também tem consequências na forma como o sector vê a relação entre cultura e cidadania. No modelo que estou a propor, o sector é um catalisador que promove encontros, reforçando ligações e, conseqüentemente, o contrato cívico. Isto vai de encontro a um entendimento de cidadania que não é passivo (isto é, adquirida por nascimento ou naturalização). Pelo contrário, ela emerge num processo gradual de transformação, nomeadamente nos espaços culturais enquanto espaços públicos. Neste momento do argumento, é útil considerar a distinção feita pelo académico Ricard Zapata-Barrero dos modelos de cidadania liberal, comunitária e republicana, bem como das suas consequências relativamente ao desenvolvimento de modelos concomitantes de cidadania cultural. O autor afirma que “enquanto o primeiro e o segundo modelo têm uma compreensão passiva da cidadania, o terceiro modelo difere na sua compreensão activa, sugerindo que a cidadania emerge de um processo activo e gradual de se tornar através de acções de mentalidade cívica”

(Zapata-Barrero 2016, 543, tradução da autora). Pelo contrário, um modelo cultural republicano “encorajaria a devoção do espaço público à promoção de sociabilidade [...] e um senso de comunidade [e a] desenvolver capacidades participativas e criativas para fazer cidadania” (Zapata-Barrero 2016, 545).

Pensar o envolvimento de públicos enquanto fenómeno gerador de cidadania realça a relevância da cultura enquanto área de acção com consequências sociais e políticas. A cultura é, muitas vezes, designada pelos decisores políticos como uma área de acção secundária, depois da economia, do emprego, da segurança. Ao invés de um investimento, a cultura é vista como um custo.

Neste modelo, investir em cultura é investir no desenvolvimento de uma cidadania partilhada. Assim sendo, o sector deveria obter uma posição central nas estratégias de planeamento urbano e regional. Para além de todos os benefícios para o indivíduo do acesso regular à cultura (ao nível da saúde e do bem-estar, por exemplo), estabelecer ligações entre audiências diferentes pode quebrar os silos socioeconómicos que existem num território específico, desenvolver a sensação de pertença a uma comunidade e, durante este processo, fortalecer o tecido cívico aos níveis local, regional e nacional.

Isto dito, é importante tornar claro que reconhecer a dimensão política da participação não nega a importância da experiência individual do espectador. No entanto, adiciona a esta dimensão (que tende a ser o foco da análise crítica no sector) um foco mais alargado.

Mais uma vez, este argumento não é apenas teórico. Para dar um exemplo, a ideia de cidadania cultural esteve no centro da Estratégia Cultural

de 2016–2018 da cidade de Malmö, na Suécia. Isto explica por que razão as linhas estruturantes deste documento são as seguintes:

- Em Malmö é fácil envolver-se na cultura;
- As pessoas querem estar em Malmö;
- Em Malmö é fácil ser um actor cultural;
- Em Malmö há liberdade de pensamento e de expressão;
- Em Malmö é fácil desenvolver-se e ser criativo

(Malmö stad 2016, 5, tradução da autora).

Para implementar este plano, o modelo de governança da cidade reconhece que alcançar o objectivo de construir uma cidade criativa deve envolver todos os departamentos da câmara. Consequentemente, aqueles princípios são parte integrante das responsabilidades operacionais de vários departamentos, originando uma abordagem integrada. Isto é claro quando lemos os objectivos detalhados que implementam aqueles cinco eixos estruturantes. Eles incluem, nomeadamente: melhorar o acesso à cultura para crianças em idade escolar e pré-escolar, melhorar o acesso à cultura na saúde e na acção social, e introduzir uma perspectiva cultural nos processos de planeamento urbano (Malmö stad 2016, 3).



Isto é, o exemplo de Malmö demonstra que uma abordagem circular do desenvolvimento de audiências não se aplica apenas ao esforço das instituições culturais em dirigir-se a audiências mais diversificadas, mas também na forma como artistas e instituições trabalham. Pelo contrário, pode — e deve — também repensar-se as fronteiras do sector. Fazê-lo tem consequências transversais à sociedade: da educação à saúde.

Concluindo

Em 1915, o desacordo entre Almada Negreiros e Júlio Dantas dizia respeito a questões de linguagem, estética e cânone. A revista *Orpheu*, um conjunto de textos literários com estilo e conteúdo vanguardista, desencadeou uma controvérsia na imprensa da altura, que ridicularizava os escritores. O crítico literário Júlio Dantas foi uma destas vozes.

Hoje, o debate é diferente. A definição de prática artística e performativa diversificou-se; falamos não apenas de artistas individuais mas também de práticas participativas, de companhias, de linhas curatoriais. Esta multiplicação reflecte-se no tipo de questões que confrontam o sector. Subjacente à discussão que desenvolvi nas páginas anteriores está uma outra questão: deve o sector cultural reconhecer o seu impacto transversal na sociedade?

Ou está isto em contradição com o valor central de independência do sector, isto é, a ideia de arte pela arte?

Antes de mais, é importante notar que estes modelos não são contraditórios. O que está a ser sugerido neste capítulo é a possibilidade de desenvolver audiências num modelo integrado, se tal for o desejo de determinadas instituições e actores culturais,



isto é, uma visão mais tradicional (e até hierárquica) da relação artista versus espectador (ou seja, produtor versus consumidor cultural) não é incompatível com este modelo. Diferentes instituições e actores terão diferentes objectivos e missões, alguns mais ou menos próximos do que é identificado neste capítulo. Por outras palavras, o que é sugerido aqui é uma expansão do possível.

De certa forma, era também isto o que separava Almada e Dantas. O seu desacordo não era apenas sobre a superioridade (ou não) do modelo pré-modernista, baseado em critérios estéticos e formais muito específicos, relativamente a um paradigma de experimentação formal. Na verdade, Almada e Dantas estavam também profundamente em desacordo sobre se as práticas culturais eram espaços de liberdade. Mas enquanto em 1915 a *avant garde* portuguesa experimentava em termos formais e criava espaços de liberdade individual, hoje a experimentação cultural inclui cada vez mais nos seus objectivos a criação de encontros, reforçando tanto o espaço público como o tecido cívico. Nos dois casos, em 1915 como em 2019, o que está em causa é o potencial da cultura enquanto espaço no qual pode emergir uma cidadania activa e reforçada.

Referências bibliográficas

Bourriaud, Nicolas. 1998. *Relational Aesthetics*. Paris: Les Presses du réel.

Dâmaso, Mafalda. 2018. "How do we understand the politics of cultural authority when thinking about audiences and public engagement?". *The Warsaw Forum*. Disponível em: <http://www.culturalpolicy.net/pdf/mafalda-damaso.pdf>.

Dâmaso, Mafalda. 2018. "From the cultural and foreign policies of western European far-right parties to the European Union's 2015–2018 Work Plan for Culture — identifying and opposing nativism". *International Journal of Cultural Policy*. DOI: 10.1080/10286632.2018.1526927

Malmö stad. 2016. *Action Plan for Cultural Strategy 2016-2018*. Culture Department, City of Malmö. Disponível em: https://malmo.se/download/18.4cc94c3815be8cd0d0b45ec0/1501588880318/Handlingsplan_Kulturstrategi_170413_Eng.pdf.

Zapata-Barrero, Ricard. 2016. Diversity and cultural policy: Cultural citizenship as a tool for inclusion. *International Journal of Cultural Policy* 22 (4): 534–53.