

PANORAMA E FUTURO DOS FESTIVAIS: o exemplo do FESTIVAL D'AVIGNON*

Bernard Faivre D'Arcier¹

RESUMO: Bernard Faivre d'Arcier, um dos grandes especialistas do mundo em matéria de festivais e políticas públicas na área da cultura, traça um perfil do Festival de Avignon, que ele dirigiu, por 15 anos, em duas oportunidades.

Criado em 1947 por Jean Vilar, o festival tinha como objetivos cruzar as linguagens artísticas, a música e o teatro. Desenvolveu-se progressivamente, consolidando-se com o tempo, sob a direção e as convicções de seu criador, que acreditava na necessidade de renovar as formas artísticas e de ampliar o público, permitindo o acesso aos mais jovens apoiando-se na rede de educação popular.

Ao longo de sua trajetória, o Festival de Avignon conseguiu ser popular e acolher todos os tipos de teatro. Tem um público fiel, é nacional e internacional, revela e confirma os artistas, é um festival de criação, é um tempo e um espaço de encontro de profissionais, de políticos e de debates. Permitiu a restauração de um patrimônio arquitetural esquecido, e favoreceu implantações de estruturas culturais permanentes.

* Palestra proferida na abertura do 1º Colóquio Internacional No Reino dos Festivais, realizado em Salvador, de 24 a 25 outubro de 2011.

¹ Diretor da BFA Consultoria, consultor internacional, presidente da Bienal de Lyon e diretor do Festival D'Avignon (1980-1984/1993-2003).



Bernard Faivre D'Arcier no 1º Colóquio Internacional No Reino dos Festivais Foto Irène Kirsch

PALAVRAS-CHAVE: Jean-Vilar, festivais, políticas culturais, teatro popular, Avignon

RESUMÉ: Bernard Faivre d'Arcier, l'un des plus grands spécialistes du monde en matière de festivals et de politiques publiques dans le domaine de la culture, présente un profil du

Festival d'Avignon, qu'il a dirigé, pendant 15 ans, à deux occasions.

Crée en 1947 par Jean Vilar, le festival avait pour objectif allier les langages de l'art, la musique et le théâtre. Il y a eu un développement progressif en ayant au fil du temps, sous la direction et les convictions de son créateur qui croyait en la nécessité de renouveler les formes artistiques et d'élargir le public, permettant l'accès aux plus jeunes en se soutenant sur le réseau d'éducation populaire.

Tout au long de sa trajectoire, le Festival d'Avignon a réussi à être populaire et accueillir tous les sortes de théâtre. Il a un public fidèle, soyaient national et international révèle et confirme les artistes, c'est un festival de création, c'est un temps et un point de recontre pour les professionnels, les politiciens et les débats. Il a permis la restauration d'un patrimoine architecturale oublié, et a favorisé des implantations des structures culturelles permanentes.

MOTS-CLÉS: Jean Vilar, festivals, politiques culturelles, théâtre populaire, Avignon



Mesa de abertura do 1º Colóquio Internacional No Reino dos Festivais: Giovandro Marcus Ferreira (Diretor da FACOM-UFBA), Daniel Marques (Diretor da Escola de Teatro-UFBA), Deolinda Vilhena (Escola de Teatro da UFBA), Vitor Ortiz, Secretário Executivo do Ministério da Cultura, Marcelo Embiruçu (Pró-Reitor de Pesquisa, Criação e Inovação-UFBA), Patrice Bonnal, Cônsul Geral da França no Nordeste e Sérgio Farias (Diretor do IHAC-UFBA).

Não é mais possível calcular o número de festivais realizados no mundo. Há vinte anos, já se dizia na França que havia ali tantos festivais quanto tipos de queijos! O termo tornou-se mágico: em francês, ele evoca o verão, tempo de convívio, um parêntese no cotidiano em que é possível dedicar o tempo de lazer a um pouco de arte. Como aliar bronzeado e cultura (como se bronzear e cultivar ao mesmo tempo)? Atualmente, os guias dos festivais são espessos como catálogos telefônicos. A palavra tem ainda um sentido ou se tornou solúvel no turismo? Há dez anos, já a Hungria anunciava o desejo de organizar e promover 500 festivais em seu território! Isso quer dizer que o vocábulo é agora confundido com qualquer festa local de aldeia? O termo em inglês, aliás, é ambíguo. “Festival” é, na Ásia, por exemplo, frequentemente usado para designar festas rituais, tradicionais.

Talvez seja melhor associar arte a festival! Como se dizia “teatro de arte”, na época de Stanislavski, ou melhor: “festivais de criação” para designar aqueles – em reduzido número – que correspondem realmente à definição de origem.

Cabe aqui reconsiderar os festivais por sua utilidade artística e não unicamente por seus benefícios econômicos e turísticos. Da mesma forma que é preciso defender, junto às instâncias políti-

cas, a cultura como um componente essencial da sociedade, da atividade humana, e não somente como um setor de emprego, entre outros, ou um simples fator de desenvolvimento social.

Os festivais são, pois, tão variados, que não há como designar um modelo. Cada país, ou região, pode inventar o seu, de âmbito local ou internacional, mais curto ou mais longo, mais especializado ou pluridisciplinar. Mas antes de estabelecer um panorama, falemos do festival que, na França, na Europa, foi a matriz, a referência de muitos outros.

AVIGNON

Sessenta e cinco anos e ainda jovem e sempre sujeito a polêmicas... Este fenômeno não foi uma criação imaginada por um político, um município ou um organizador de espetáculos. Foi uma criação progressiva, elaborada pela História e cujo fundador não imaginava nem o sucesso, nem a duração.

O Festival D’Avignon nasceu por acaso, ao final da guerra. Um casal de galeristas refugiado no sul da França quis organizar uma exposição de seus artistas plásticos. Eles recorreram a um membro da resistência e poeta da região, René Char, que propôs a Jean Vilar, um jovem realizador pouco conhecido, de a eles se associar nesta aventura. Este último recusa, num primeiro momento, em seguida propõe apresentar, não apenas um espetáculo, mas três, que se tornarão símbolos da programação futura. Antes desta iniciativa, nada existia senão “sons e luzes”, organizados em monumentos históricos um tanto danificados. Apenas a utopia de Wagner, em Beirute, correspondia a um verdadeiro propósito artístico.

Avignon desenvolveu-se com a ajuda de benfeitores, sem um tostão, mas com um local: o Palácio dos Papas. Numa cidade improvável: Avignon, vila histórica de construção italiana por ter abrigado, no século XIV, sete papas exilados de Roma. Isto se deu com a colaboração de alguns aficionados, mas também em meio a certa indiferença por parte da população.

Assim mesmo, chega o sucesso: Vilar retorna (ele poderia não ter voltado), a cada verão, com duas convicções:



- 1) mudar o teatro na sua temporalidade, ao promover novas formas artísticas, segundo o seu próprio estilo, desprovido, por necessidade, com um repertório ampliado (nomeadamente peças clássicas alemãs) e a vontade de apresentar, também, textos novos, contemporâneos (com pouco êxito, aliás, pois não encontrou o grande autor da sua época ao qual teria desejado atender);
- 2) ampliar o público, pois ele se volta para os jovens, via educação popular, o que significa um pensamento político inspirado, marcado pelo espírito da Resistência e apoiado pela esquerda (socialista e comunista).

O sucesso de Avignon deve ser relacionado ao grande negócio da “democratização cultural”, que foi a “palavra de ordem” da política cultural francesa daquela época. Remonta-se esta preocupação a Malraux, escritor, companheiro do general De Gaulle, e que criou o Ministério da Cultura, em 1959. Mas, em realidade, esta noção surge já à época da Frente Popular de 1936, que instaurou o repouso remunerado e abriu, assim, a rota das férias, a estrada do Sul, passando por Avignon. Com toda a certeza, o festival não poderia ter sido inventado na Bretanha e no inverno!

Dito isto, a invenção deste Festival corresponde a um movimento da História, pois nascem, na mesma época, outros festivais: Cannes (o cinema), um pouco antes da guerra; Edimburgo, no mesmo ano que Avignon; e Aix (a ópera), um ano depois. O festival poderia ter sido deslocado da sua cidade de origem (em Marselha, por exemplo) ou fixar-se (de tão desanimado, Vilar quase pediu demissão). Os festivais são construções frágeis, até mesmo efêmeras: tanto que outro festival internacional renomado, como Nancy, não sobreviveu à partida do seu fundador, Jack Lang (mais tarde Ministro da Cultura).

Mas Vilar atende a um apetite por mudanças e oferece um meio diferente de acesso ao teatro, mais simples e mais convivial, ainda que os esforços de comunicação tenham sido, no início da aventura, difíceis e dentro de certa indiferença da crítica, quase que exclusivamente parisiense. A perenidade do Festival veio pela vontade de uma simples funcionária, Jeanne Laurent, encarregada, no Ministério das Belas-Artes daquela época, de promover uma política de deslocalização parisiense, de revitaliza-

ção das províncias. É ela quem propõe que Vilar seja, paralelamente a Avignon, nomeado diretor de um novo Teatro Nacional Popular, o TNP, instalado em Paris, num importante edifício – o Palácio de Chaillot.

A popularidade do teatro de Vilar foi trazida pela trupe que ele não pôde constituir: os melhores atores da época, dentre eles Gérard Philipe, já conhecido como estrela do cinema (o que lhe permitiu conquistar um público feminino, maioria no teatro). Vilar permaneceu exigente e fiel aos seus princípios. Escreveu longamente sobre a sua concepção de teatro popular e não cedeu às facilidades, ao contrário do cinema popular. Com um elevado conceito de teatro (da escolha dos textos à atuação dos atores), mas também um elevado conceito de público. Reuniu, desta forma, espectadores que se tornaram igualmente militantes, desejando formar-se, chegar-se, em Avignon, às criações contemporâneas. O Festival tornou-se uma espécie de escola dos espectadores. O trabalho dos artistas é, ali, cotidianamente discutido, defendido, criticado, quando de encontros num jardim, o antigo Verger des Papes (Pomar dos Papas), junto ao Palácio. Ariane Mnouchkine – que está no Brasil apresentando sua última peça – foi também a figura emblemática desse teatro. Vilar viveu a sua época de ouro durante quase vinte anos. Melhorando, pouco a pouco, o Festival, aumentando sua capacidade de recepção, conquistando um público fiel, mas sem querer procurar um êxito comercial (à maneira do “Cirque du Soleil” de Montreal, por exemplo, a não se confundir com o Théâtre du Soleil!). Sempre com o espírito da dúvida e o senso do serviço público, aliando obrigatoriamente a arte à sociedade. Não um teatro de cunho político ou documental, mas um teatro mais de reflexão que de divertimento, reunindo tanto a tragédia shakespeariana quanto a comédia de Molière.

Vilar teve uma profunda influência sobre o teatro francês e europeu, pois dispôs de uma dupla base: Avignon e Chaillot, com as turnês no exterior. Ele próprio sentiu a necessidade de fazer evoluir a relação com o público e evitar o conforto do ensaio, pois, tal como a vida, um festival deve evoluir. O Festival representava, no auge da sua glória, uma espécie de comunhão entre o palco e a sala. Fundamentado em uma única estética, ele conheceu, du-

rante muito tempo, apenas uma trupe (Jean-Louis Barrault, por exemplo, nunca ali se apresentou). Mas Vilar soube revolucionar o festival, restabelece-lo em meados dos anos de 1960, mudando a sua essência: um festival não mais de simbiose, mas de confronto. Ele renuncia, então, a ser ator e “regente” (ele preferia este termo ao de diretor). Decide permanecer unicamente como diretor do Festival e abre-se para outros pensamentos artísticos, mais jovens, convidando, por exemplo, Roger Planchon (outro grande ícone do teatro francês, falecido em 2009); em seguida, abre Avignon para outras disciplinas, como o cinema, o teatro musical (espécie de ópera contemporânea) e a dança que, desde Béjart, ali estará presente. Ele antecipou as mudanças na sociedade; e, mesmo assim, foi apanhado de surpresa pela revolta estudantil de 1968, depois de, entretanto, ter convidado o Living Theater, portador de novas expressões artísticas e em sintonia com o espírito contestatário da época. Um tempo em que a discussão, abundante e exaltada, acaba por encobrir a própria arte...

Paralelamente, será lançado, na mesma época, um Festival Off, idealizado pelos criadores locais que queriam afirmar sua presença permanente na cidade avinhonesa. E isto se tornará um fenômeno crescente: mais de mil espetáculos o compõem atualmente. Enfim, Vilar organiza encontros profissionais e políticos, em torno do tema da cultura: o Festival torna-se um local de elaboração das políticas culturais.

O que se passa por ocasião do seu falecimento, em 1971? Ariane Mnouchkine poderia ter-lhe sucedido, mas já o Festival tinha se tornado um campo de batalha difícil de administrar. A questão foi colocada e categórica: era preciso um artista ou um programador à frente do Festival. Foi o adjunto de Vilar, Paul Puaux, que não era um artista, mas um organizador oriundo da educação popular, que se esforçou para manter, durante dez anos, o espírito do teatro popular. Entretanto, este movimento ficava sem fôlego, ao final dos anos de 1970. Assim, o Festival de Nancy aparecia mais novo, mais atrativo, com a sua juventude efervescente, as suas trupes vindas do mundo inteiro, as suas oportunidades de descoberta, como Kantor, Bob Wilson ou Pina Bausch. O fiel continuador de Vilar anuncia, no limiar de 1980, uma demissão surpresa, pois

ele mesmo não vê mais como sair da sua própria história, de suas próprias referências culturais. Ele escolherá dedicar-se à Maison Jean Vilar, local de arquivos e de história, sempre em atividade.

O Festival era um grande desafio, ao mesmo tempo político e artístico. Frágil, porém, pois havia, nesse meio tempo, se separado da sua base: o TNP. Não era financiado pelo Estado, unicamente pelo município de centro-esquerda e, desde então, eram limitadas as suas capacidades organizacionais. O balanço mostrava-se sombrio: as companhias convidadas perdiam dinheiro; o Festival, que conta com muitos benfeitores, não podia “profissionalizar” as suas equipes, notadamente as técnicas (Nancy deveria desaparecer precisamente pelo ato de greve dos seus benfeitores), e suas instalações cênicas eram precárias e ultrapassadas. Em resumo, chegava o tempo em que o artesanato simpático e caloroso não tinha mais vez. O Festival não mais possuía os meios de criação e o Off suplantava o In.

Em 1980, virada de geração, eu me torno, aos 35 anos, diretor do Festival, quando não era nem artista, nem diretor de teatro, mas alto funcionário do Ministério da Cultura. Fui, pois, visto como um gestor, pelo meio profissional, mas, da minha parte, amante do teatro, desde a minha adolescência, tendo conhecido o Festival aos vinte anos, considerava-me como um representante do público jovem. Organizei, então, o Festival, como uma pequena empresa cultural (mesmo tendo a palavra sido criticada), convidando artistas da minha geração, mudando também o modo de comunicar, obtendo outros financiamentos. Mudei, também, os locais dos espetáculos e convidei Ariane Mnouchkine para um Palácio dos Papas redesenhado em conjunto com o seu cenógrafo, assim como jovens diretores, como Daniel Mesguich ou Georges Lavaudant; coreógrafos, como Pina Bausch ou Jean-Claude Gallotta; autores contemporâneos, como Valère Novarina ou Jean-Christophe Bailly; trupes estrangeiras russas ou alemãs; e propus também temas de sociedade, como “o vivo e o artificial”, em 1984, que já misturava artes plásticas, espetáculos ao vivo e imagens de síntese.

Entretanto, conflitos políticos se manifestaram e, para evitar que o Festival se transformasse em joguete de batalhas locais, enquanto a direita estava presente, simultaneamente, no Ministério da Cultura



e no município, eu anteci-pei a edição de 1985 (com a vinda de Peter Brook e de Antoine Vitez); e Alain Crombecque, que já dirigia o Festival de Outono em Paris (ele para ali voltaria até o seu recente falecimento, em 2009), me sucedeu, conservando a mesma linha de ação, com a mesma equipe, e ali acrescentando também os seus próprios desejos: os poetas, formas tradicionais e musicais de continentes extraeuropeus, formas de teatro de rua ou eqüestre.

Alain Crombecque ali permaneceu por oito anos, antes de retornar, em seguida, ao Festival de Outono em Paris e, a pedido do município, eu mesmo retornei à direção de Avignon por onze anos, até 2003, ano da greve dos intermitentes do espetáculo², edição que foi anulada como todos os outros festivais franceses daquele ano.

Esses foram os anos da abertura internacional, de grandes ciclos consagrados ao teatro estrangeiro, tal como Argentina, Brasil, Chile, em 1998, Japão, Índia, Coreia, Rússia, Taiwan, sem esquecer a francofonia no cinquentenário do Festival.

² Intermitente do espetáculo: estatuto profissional criado na França em 1939 para enquadrar os trabalhadores e técnicos de cinema, a profissão de intermitente sofreu inúmeras alterações até ganhar a forma atual, que abrange músicos e artistas de cinema, televisão, teatro e de todo outro tipo de espetáculo que tenha por objetivo o divertimento do público. Baseado na aceitação da essência intermitente deste tipo de profissão, o governo francês criou um regime especial de trabalho para os artistas. O modelo assume como regra a alternância entre períodos de trabalho (uma turnê, a produção de um filme) e de desemprego remunerado pelo governo com base na média do montante recebido durante o período de exercício.



Patrick Olivier e Paulo Miguez Foto Irène Kirsch

Em 2003, levanta-se novamente a questão do perfil de um diretor artístico. Depois de muitas hesitações, os meus dois adjuntos, para tal preparados, foram finalmente escolhidos: Vincent Baudriller e Hortense Archambault representavam e representam ainda um novo pulo de geração. Eles sistematizaram a fórmula do artista associado a cada nova edição (estrangeiro ou francês, coreógrafo ou diretor, e por vezes ator ou autor).

Ao final, a programação do Festival d'Avignon terá testemunhado uma grande continuidade, com uma abertura crescente e regular rumo ao teatro e à dança estrangeiros (até demais, na opinião de alguns artistas franceses, que se sentem, às vezes, raramente convidados em

demasia), um mergulho nas novas formas artísticas de hoje, muito transdisciplinares, muito atentas às novas tecnologias (o vídeo em cena, por exemplo) e algumas vezes... polêmicas, como em 2005, com Jan Fabre, e uma edição que parecia excluir – injustamente – o teatro textual.

Em minha opinião, a crítica, que faz substancialmente parte de Avignon, terá outras ocasiões para prosseguir com a chegada à direção do Festival, prevista para 2014, de um artista, ao mesmo tempo autor e realizador, Olivier Py, que termina o seu mandato como diretor do Théâtre National de l'Odéon, o mais belo teatro de Paris.

O que reter deste longo período?

- 1) O festival permaneceu fiel às suas antigas origens, mas suas formas mudaram. É o segredo da sua longevidade. Festival de teatro popular, ele tornou-se um festival popular do(s) teatro(s).

- 2) Fidelizou um público, oferecendo-lhe um papel ativo. A sua composição não mudou realmente e o público, forçosamente, envelheceu. Para o seu público, ele tem um caráter nacional e internacional, regional primeiramente, mas que vem também de toda a França e dos países limítrofes.
- 3) Manteve elevada a sua reputação, pois é um festival de criação, apesar de nem sempre ter os meios para tal; entretanto, arriscando-se em projetos futuros, ele é capaz de reunir parceiros coprodutores para espetáculos criados em Avignon e que, em seguida, se apresentam em toda a França e no estrangeiro.
- 4) Revela e, ao mesmo tempo, confirma. Mistura as gerações de artistas e de espectadores.
- 5) Tornou-se o ponto de encontro incontornável dos profissionais, como Cannes o é para o cinema. É o principal local de colóquios, de assembleias gerais e de encontros com os políticos (ministros, prefeitos...), fortemente midiático.
- 6) Tornou-se um fenômeno mais ou menos incontornável. Com o Off, que aumenta a cada ano, a um só tempo sinal de riqueza (diversidade) e de miséria (não podendo ser reconhecidas alhures, as pequenas companhias ali se reúnem).
- 7) Tornou-se uma galinha dos ovos de ouro para a cidade que o acolhe: o Festival dispõe de um orçamento de 12 milhões de euros, dos quais 20% provêm de uma subvenção municipal, enquanto se estimam os impactos econômicos em seis vezes aquele valor.
- 8) Permitiu a restauração de um patrimônio esquecido: os numerosos claustros e igrejas de Avignon, por exemplo.
- 9) Suscitou implantações permanentes: a Maison Jean Vilar, a Chartreuse de Villeneuve-Lès-Avignon, transformada em Centro Cultural permanente, dedicado aos escritos do espetáculo, o Institut Supérieur des Techniques du Spectacle (ISTS) (*Instituto Superior das Técnicas do Espetáculo*) que forma, ao longo do ano, profissionais das artes cênicas (do administrador ao diretor técnico), em breve uma sala de ensaios denominada “a Fábrica”, trupes permanentes e locais de acolhimento permanentes do “Off” (o Théâtre des Doms).

Entretanto, ele nunca foi verdadeiramente aceito pela burguesia local; permanece frágil (mesmo em termos orçamentários) e dependente dos acasos improvisados da vida política local ou mesmo na-

cional, como foi constatado quando da nomeação, sem avaliação nem conciliação, do futuro diretor por um Ministro pressionado pela mídia. É tamanha a quantidade de acontecimentos em três semanas que a imagem do Festival e do seu programa sai dali chamuscada, tornando-se a vida na cidade demasiadamente extenuante. Bulimia, zapping, feira de espetáculos, são os qualificativos pejorativos e as censuras formuladas por alguns artistas (como Ariane Mnouchkine).

Avignon é, pois, mais uma história que um modelo. Pode-se nele inspirar-se, mas não copiá-lo, como, em certo momento, queriam fazê-lo algumas delegações estrangeiras que procuravam entender o seu sucesso.

Durante esse mesmo período, o número de festivais não cessou de crescer:

- no espaço – todas as regiões, a Europa, o mundo inteiro;
- no tempo – os festivais acontecem o tempo todo (a cada mês em Montreal), com um calendário cheio nos meses de maio, junho, julho;
- em todas as categorias:
 - sejam específicas – o cinema e suas próprias especialidades (por exemplo, o cinema de animação em Annecy), a mímica (em Périgueux), as marionetes (em Charleville-Mézières), o teatro de rua (em Aurillac ou Chalon-sur-Saône); a dança (Montpellier ou Lyon), todas as músicas – antiga, contemporânea, sacra, barroca, romântica... São, agora, os festivais de músicas da atualidade (rock e techno) que se tornaram verdadeiras empresas comerciais administradas por agências de eventos (em breve, americanas). A despeito de tudo isto, mantêm-se as aventuras improváveis que conseguem êxito graças à tenacidade de seus fundadores, como o Festival de rock “Les vieilles charrues” (*As velhas charruas*), na Bretanha, ou o festival de jazz num vilarejo do Sudoeste, Marcillac.
 - Sejam multidisciplinares – em Avignon, no Festival de Outono de Paris, no “Outono na Normandia”..., como é o caso de muitas grandes cidades, como Roma, Veneza, Berlim...

A sua visibilidade é variável: nas pequenas cidades, os festivais são mais visíveis, enquanto nas maiores, os festivais se confundem com as temporadas dos teatros e centros culturais permanentes; este é o caso do Festival de Outono em Paris,



criado nos anos de 1970, para internacionalizar a capital francesa. Tendo sido este objetivo atingido, levanta-se a questão de se atribuir outra função a esta manifestação. Pode-se também colocar a questão do futuro das Theatertreffen, seleção das melhores produções alemãs que estes encontros reúnem, sempre no mês de maio, em Berlim, instituídas para quebrar o isolamento de uma cidade, então cercada, na época da separação entre as duas Alemanhas.

Quais as condições para que um festival seja útil, tanto para o público quanto para os artistas?

1) Ser um festival de criação e, portanto, dispor de um orçamento suficiente. Sem dúvida um festival é útil para a difusão de obras numa cidade onde o público vê pouco outras produções e ainda menos produções estrangeiras. Os grandes artistas são atualmente convidados para qualquer lugar: Mnouchkine, Brook, Pina Bausch, Royal de Luxe, Chéreau, mas os festivais devem permitir ao artista arriscar-se, enfrentar outros desafios, pela originalidade do projeto do qual fazem parte os locais (lugares específicos), ou a duração (O “Mahabahrata”, encenado por Peter Brook; “Le Soulier de satin”, de Paul Claudel, encenado por Antoine Vitez), ou ainda apresentar vários espetáculos de um mesmo autor (Shakespeare), de um mesmo artista (Ostermeier, Jan Fabre), de uma mesma trupe (Le Berliner Ensemble).

2) Ter impactos culturais positivos sobre a região. Avignon falhou parcialmente nesta tarefa. A municipalidade havia escolhido, outrora, dotar-se de uma Ópera que muito pesou no seu orçamento e bloqueou o surgimento de um Palco Nacional, aberto à pluridisciplinaridade das artes de hoje. Isto priva o Festival de um público local suficientemente informado sobre as obras da atualidade, nos campos da dança e do teatro.

Durante muito tempo, opôs-se o permanente ao evento, como se um cultivasse a planta em um vaso, e o outro não passasse de um buquê de flores cortadas. O Festival seria uma ação demasiadamente curta e passageira, para pretender construir uma relação pedagógica aprofundada com o público, trabalhar por uma ação cultural digna deste nome. Não é fácil, por exemplo, para um festival regional, como o “Outono na Normandia”, disperso em várias cidades, criar o “bouche à l’oreille” (boca a boca) e fidelizar espectadores, pois é preciso fazer circular por todo o território. É evidente que a tendência do momento é

o evento único e supermediatizado, um instante como o café..., como “La Nuit blanche”, em Paris. A síntese é, entretanto, feita por um número crescente de estruturas permanentes de organizar, no seio de suas próprias temporadas, um “tempo festivo” (exemplos dos palcos nacionais franceses de Rennes, ou de Bobigny, nos arredores parisienses...).

3) A solução está na escolha de um(a) diretor(a) que esteja apto(a) a assegurar várias tarefas, por vezes bem distintas: deverá ser, sobretudo, um apaixonado que seja artista, funcionário ou empresário. Pois é uma profissão variada: trata-se de ser diplomata, político, estar atento aos artistas, dotado em comunicação, financista (às vezes até mesmo *arrecadador de fundos*), chefe de equipe. É desejável oferecer-lhe :

- independência em relação ao político. O que significa que a estrutura de gestão portadora (do tipo Fundação, Associação ou Instituição sem fins lucrativos) deve ser independente, a fim de evitar os conflitos de interesses, de não se submeter às mudanças políticas. Mas, frequentemente, o poder político, que é também o principal poder financeiro, tem a última palavra e ignora avaliações artísticas em proveito de seus próprios critérios partidários;
- duração, pois é preciso pelo menos cinco anos para mostrar o seu valor diante do ceticismo (“era melhor antes”), e também para impor novas formas ou novos artistas e, aceitando a crítica, elaborar uma relação dialética com o público: efetivamente, um Festival de criação não atingirá de imediato o consenso; ele provocará mesmo, na ocasião, a dissensão. E somente uma relação dialética “consenso/dis-



Encerramento do 1º Colóquio Internacional No Reino dos Festivais Foto Divulgação

sensão” permitir-lhe-á, a um só tempo, manter-se sob as críticas e fidelizar um grande número de espectadores abertos às novas modalidades da arte.

Nos dias de hoje, a maior parte dos festivais internacionais trabalham em rede. Desde os anos de 1980, redes foram criadas na Europa, num primeiro momento para trocar informações, contatos: é o caso do IETM – Informal European Theatre Meeting. Em seguida, vieram as redes de intercâmbio de espetáculos entre estabelecimentos de mesma dimensão (Union des Théâtres de l’Europe, Convention théâtrale européenne). Finalmente, redes de coprodução, como “Theorem”, constituída por teatros e festivais da Europa Ocidental, para apoiar projetos de jovens realizadores ou coreógrafos da Europa Central e Oriental. Ou, ainda, a rede Prospero ou Cadmos entre alguns grandes festivais europeus.

Na relação Europa/América do Sul, há ainda muito poucas conexões, excetuando-se, por oca-

sião de temporadas culturais, como o Ano Brasil/França. Conhece-se muito pouco ainda, na Europa, os festivais sul-americanos, a não ser Porto Alegre, Caracas, Bogotá, Buenos Aires. É evidente que a Argentina tem, neste momento, uma boa penetração na Europa, o que se pode esperar do Brasil, que deverá, num futuro próximo, apresentar os seus artistas, por ocasião de grandes acontecimentos, inclusive esportivos, como o Mundial de 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016. O Brasil deverá, efetivamente, manter o seu lugar enquanto grande potência econômica na qualificação dos BRICS.

Ao considerar as novas grandes potências, nota-se que a Rússia está muito presente no campo do teatro. O que não é o caso da Índia que, em contrapartida, começa a abrir caminho no campo das artes visuais. Quanto à China, ela acaba de reconhecer a sua dificuldade, apenas provisória, em promover a sua propagação cultural contemporânea.

Para o Brasil, são vocês, portanto, que terão a resposta e eu estou aqui para encontrá-los e escutá-los.

