

NEW MAKER ENSEMBLE (Londres)

Entrevista a Rodrigo B. Camacho e Sara Rodrigues, conduzida por Ana Salgueiro



"Blank Slate" de Greta Bacott - Funchal - julho 2018

PROJETO SISTEMA - NME | Teatro Municipal de Baltazar Dias

<https://www.youtube.com/watch?v=2X9WwfOrtmw&list=PL3Avze87pQF9JpOLiqaLOXn0eAH1-gcuC>

O NME (inicialmente New Music Ensemble, hoje New Maker Ensemble) foi fundado em 2014, em Londres, por Rodrigo B. Camacho (Funchal, 1990) - um jovem criador português, então a finalizar a sua licenciatura no Departamento de Música da Goldsmiths University of London (composição e performance). Desde então, passaram pela direção vários membros, incluindo Sara Rodrigues que, atualmente, co-dirige o *ensemble* com Rodrigo Camacho. Hoje o grupo integra um conjunto variável de jovens artistas de diversas nacionalidades, cujo trabalho criativo, em circulação e disseminação internacional, se tem vindo a afirmar, quer pelo caráter inovador e transgressivo que manifesta, quer pelo rigor e qualidade dos projetos que desenvolve.

Este caráter translocal do NME assume maior densidade, pelo facto de o seu trabalho criativo se situar na fronteira instável ora da criação performativa com a investigação antropológica, ora do cruzamento transdisciplinar e interartes. Isto, sem, contudo, perder de vista o (provisório) enraizamento local, na opção pelo desenvolvimento de projetos *site-specific*, muitas vezes realizados no âmbito de residências artísticas, em que se procura uma relevante interação com as comunidades locais.

S I S T E M A foi o projeto que, em julho de 2018, o NME desenvolveu em três localidades da Madeira (Funchal, Ponta do Sol e Machico), no âmbito de mais uma residência criativa que contou com a colaboração de artistas de diversas naturalidades e com o apoio de várias instituições locais e regionais. Uma situação que torna ainda mais oportuna a *Entrevista de Passagem* que a revista TRANSLOCAL aqui publica e que foi realizada em setembro de 2018.



T[ANSLOCAL]: Inicialmente designado New Music Ensemble, o New Maker Ensemble (NME) substituiu, entretanto, o M de “Music” pelo M de “Maker”, acentuando assim o caráter transitório, metamórfico e renovador/reciclador que parece definir a orientação conceptual, metodológica e artística do vosso coletivo. Como nasceu o NME e o que representou, para o vosso projeto, essa passagem do M de “Music” ao M de “Maker”?

NME: O NME teve a sua origem na Goldsmiths, Universidade de Londres, onde, por volta de 2014, se sentia uma grande falta de um corpo institucional que representasse o *output* criativo dos estudantes de música, principalmente o dos alunos de composição. Embora houvesse um *Contemporary Music Ensemble*, mais dedicado a repertório do século XX, não havia nenhum grupo que representasse a produção de nova música na Goldsmiths. O New Music Ensemble (NME) aparece para colmatar essa lacuna. Iniciou as suas atividades como uma expressão do corpo estudantil, mas rapidamente passou convencionalmente a ser reconhecido como um corpo para-institucional, pois a sua integração nas atividades curriculares ganhou naturalmente um cariz simbiótico.

Desde a fundação do grupo, houve uma preocupação com a construção e apresentação de discursos artísticos em que a reflexão conceptual e crítica pudesse ocupar comunicativamente um lugar tão importante como o do *saber fazer*. Quisemos escapar, com isso, ao mundo da música erudita contemporânea, altamente especializado, porém disfuncionalmente fechado. Sem recusar necessariamente o legado cultural da nossa disciplina principal - a música - quisemos que, de fora para dentro da disciplina, viesse toda uma nova compreensão dos materiais com que trabalhamos, assim como das próprias formas de trabalhar, e ainda das razões pelas quais o fazemos. O interesse não era o de se popularizar um produto, por vias de se recusar tudo o que não fosse imediatamente o mínimo denominador comum - análogo ao pop industrializado. Antes nos interessava trabalhar a comunicabilidade das ideias por detrás (ou antes) da *aesthesis*.

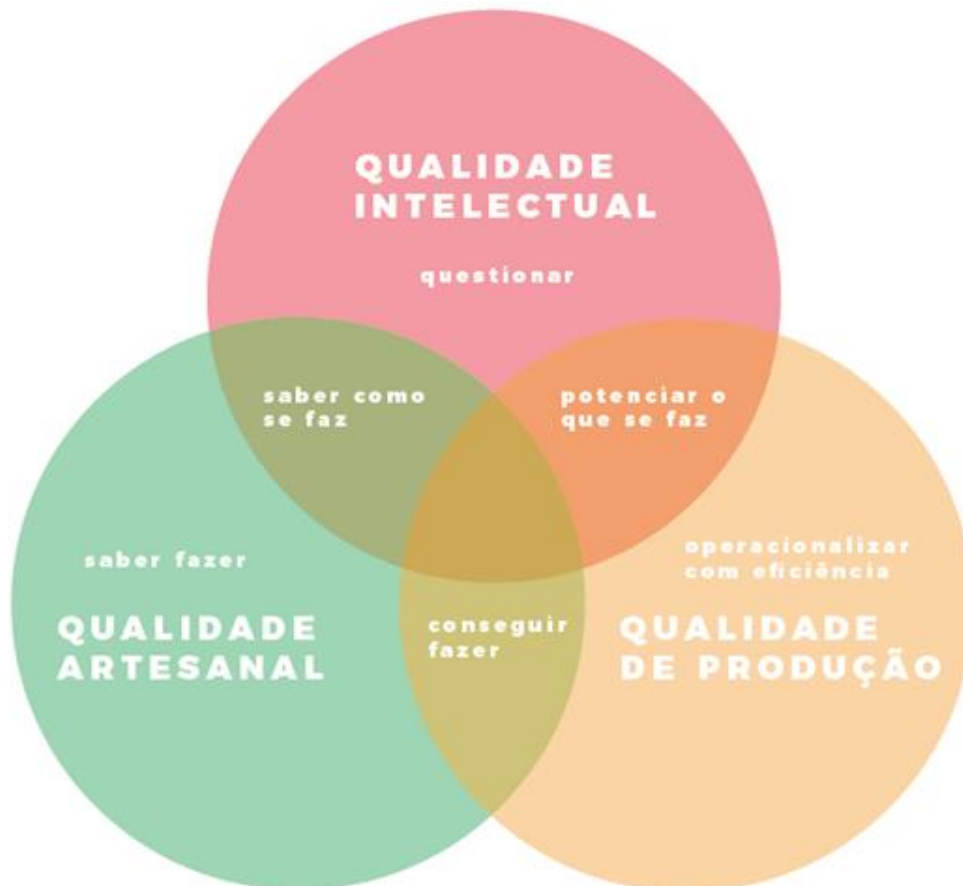
Em 2015, a maior parte dos membros do grupo finalizou o curso de música e começou a sair da universidade, mas como a maior parte da atividade ainda se programava na Goldsmiths, a intenção inicial foi a de manter a universidade como casa do projeto, pois isso também assegurava um apoio logístico favorável. Contudo, as divergências ideológicas entre os interesses do *ensemble* e os dos líderes do departamento de música deitaram por terra essa possibilidade. O NME sai, por isso, da Goldsmiths e perde rapidamente as suas responsabilidades curriculares e funções académicas. Ganha uma muito maior e mais refrescante autonomia e começa a alargar o âmbito das suas atividades. Abre-se a novas influências, devido a colaborações e parcerias que se foram estabelecendo com pessoas e instituições provenientes de outras disciplinas e práticas e, conseqüentemente, emerge uma grande tensão entre a denominação do grupo e aquilo que este fazia na realidade. Fora da Goldsmiths, “new music ensemble” emanava uma certa generalidade infundada, dando a parecer que seríamos ou o único ou o melhor *ensemble* de nova música do mundo. Já não se tratando apenas de música aquilo que fazíamos, e não querendo afetar a nossa credibilidade com um título enganoso, decidimos mudar de nome. Repensámos os valores e os alicerces identitários, pensámos no que tinha vindo a ser a nossa história e contrabalançámos tudo isso com o que idealizávamos para o futuro.

O termo *maker* - inglês para *fazedor* - é potencialmente vago e abstrato. No entanto, denomina várias práticas específicas em voga. A cultura *maker* está muito ligada às práticas emergentes das comunidades urbanas com educação superior, as quais, rebuscando um pouco daquilo que era a *bricolage*, expandem o experimentalismo manual aos campos do mundo digital e eletrónico. Os valores do *open source* e a predisposição para a partilha de conhecimento de formas mais eficientes e livres surgem alinhados com os nossos métodos de trabalho, que tendem a privilegiar a interdisciplinaridade e a interconetividade. O nosso trabalho procura ser comunicável, operacional, navegável e tangível.

Ainda assim, jogando com a multiplicidade dos seus significados, quisemos utilizar o termo *maker* de forma transgressiva, apontando para o facto de que, sendo os *new* (novos) *makers* “da zona”, o queríamos fazer de uma nova forma. Em vez de nos colocarmos como meros divulgadores de conhecimento - que emergentemente se modifica e reatualiza - posicionamo-nos como produtores primordiais de discursos culturais e artísticos, cujos *produtos* resultam, ainda assim, da incorporação criativa de discursos culturais e artísticos de outros.

Por último, o termo *maker* também traz de volta um atributo importante: remete para a importância do *saber fazer* e para uma certa *qualidade artesanal* que se perdeu em muitas expressões artísticas contemporâneas. É numa ligação dinâmica e constante com as

dimensões do *saber* e da *capacidade de produção*, que se posiciona o *saber fazer técnico*, por sua vez relacionado com um outro tipo de saber, mais ligado a uma compreensão tácita das tradições e convenções já estabelecidas.



T: Projeto em permanente trânsito e, enquanto coletivo de artistas, também *lugar de passagem*, onde se cruzam sujeitos provenientes de diversos lugares geográficas, sociais, culturais, seguindo, depois, novas rotas pessoais mais ou menos afastados dos grupos de pertença construídos durante essa *passagem*, o NME parece assumir a fragmentariedade e a instabilidade como fatores fundamentais do seu processo criativo. Esta é uma marca profundamente contemporânea e arriscada do vosso projeto. Resultou mais das condições em que o NME nasceu ou de uma escolha alinhada com um conceito de arte contemporânea partilhado pelo coletivo de artista que o constitui?

NME: O NME nasceu num ambiente experimental e conservou dele muitas características da mesma natureza. Para além da busca incessante pelo desconhecido, das atitudes transgressivas, das políticas contracorrente, dos métodos de trabalho colaborativos, ou das membranas porosas que o vão (re)definindo, a atitude abrangentemente inclusiva que mantivemos durante os primeiros anos na Goldsmiths marcou o início da nossa existência com uma constante mutação. O curso de música, apesar de académico, apresentou-nos uma variedade muito grande de *backgrounds*, experiências de vida e formas de trabalhar. As

peessoas que por nós passaram, oriundas de todos os cantos do mundo, contribuíram sempre - de forma mais ou menos consciente - para a variedade cultural do grupo. Esta é uma marca profundamente londrina com que convivemos diariamente, dentro e fora do trabalho, tendo ela constituído sempre para nós uma matéria desafiante para a montagem do nosso coletivo.

Após a saída da Goldsmiths, alguns dos alunos mais novos, que antes integravam o grupo, deram continuidade ao nosso legado dentro da instituição, sob o nome de *Goldsmiths Composers Collective*. O nosso *ensemble* manteve, assim, os membros mais antigos e, com a inevitável maior visibilidade, outros colegas, profissionais nas áreas da música e de outras artes performativas, começaram a identificar-se com o nosso trabalho e a querer fazer parte dele. Muitos daqueles com quem temos vindo a trabalhar desenvolvem as suas próprias práticas quer como criadores autorais, quer como executantes. Por isso, as colaborações tornam-se mais intensas e complexas, pois acontecem no seio da recusa da divisão entre o *corpo pensante* e o *corpo operacional*. Assim, durante certos períodos de tempo, esses criadores juntam-se a nós e partilham connosco não apenas as suas intenções e os seus conceitos, mas também as suas próprias peças. Esta proximidade de partilhas e este interesse mútuo, como que força magnética, deram azo a vários projetos mais alargados no tempo, que acabaram por reduzir alguma da instabilidade e transitoriedade com que até então tínhamos trabalhado. O grupo começa, então, a definir uma identidade mais estável, o que não quer dizer que nos tivéssemos tornado necessariamente fechados ou acomodados. A nossa já identificável linhagem eclética e experimental predispõe-nos a procurar constantemente tudo aquilo que nos interesse, mas com que não tenhamos ainda contacto direto. Como toda a cultura é movimento e atualização constante - um eterno ato de reescrever o que existe -, optamos por alimentar a constante assimilação e a acomodação de toda uma realidade outra, e, por isso, mantemo-nos sempre em estado de transformação e adaptação. O contrário significaria edificar e constituir uma linha de montagem pré-definida, cujo produto seria irremediavelmente "mais do mesmo"; uma verdadeira fossilização cultural, um afundamento.

Por outro lado, uma atitude entusiasmadamente omnívora provoca-nos com reptos complicados. Em Londres - uma cidade com dimensão e velocidade estonteantes - quase todo o corpo organizacional emergente surge, ao mesmo tempo que sobrevive, adaptando-se; encontrando formas de ir funcionando, ajustando as velocidades, as quantidades, os conteúdos e as energias empregues, passo a passo, projeto a projeto, de forma a ir subsistindo, por entre uma enorme quantidade de outros projetos, outros corpos, outras organizações, outras plataformas, redes, equipas, etc.. De uma forma global, a esfera

cultural londrina acaba por promover qualidades como leveza, simplicidade, flexibilidade, velocidade, adaptabilidade, porosidade e por isso torna-se inevitável notarem-se processos de atomização e de fragmentação em qualquer projeto desenvolvido no campo cultural. A interseção destas características aponta também para que os projetos se disponham e se apresentem como lugares de passagem, sendo essa uma das mais indispensáveis componentes da sua adaptabilidade e flexibilidade.

O NME, como outros pares seus, funciona como um ponto de interseção de diferentes percursos, onde se discutem, imaginam e concretizam várias possibilidades do que pode ser a arte contemporânea num meio cosmopolita. Contudo, para que se faça jus à realidade histórica da situação, temos de reconhecer que uma certa parte da nossa experiência se revela preocupante. Notam-se fragilidades em muitas das situações, posições, processos (e até ideias) que desenvolvemos nestes contextos. Há um certo risco que se nos impõe permanentemente, e que nos causa dificuldades na viabilização de projetos, assim como na manutenção da sua integridade. A falta de tempo real e útil (ligado também a uma omnipresente precariedade monetária); a distância geográfica e a falta de espaço são condições que nos impõem limites ao funcionamento. Dos ensaios ao trabalho promocional, há acrescidamente um custo emocional, mental e social, que se coloca como condição básica da vida cultural contemporânea. Abrandar (quase com o valor prático de desaparecer do mapa) aparece-nos, por vezes, como uma possibilidade.

No entanto, o meio londrino traz também os seus benefícios e é por isso que, de certa forma, aceitamos conscientemente algumas das condições em que vivemos, negociando constantemente o equilíbrio entre estabilidade e instabilidade, entre segurança e risco, entre reprodutibilidade e experimentalismo, entre inclusão e exclusão, etc.. Vamos ponderando diariamente sobre estas decisões pois sentimos que nos é constantemente apresentada a oportunidade de acedermos a um conjunto extremamente abrangente de experiências, e que daí se desenvolvem, por exemplo, uma linguagem idiossincrática, ou mesmo um processo de maturação cheio de influências improváveis, e por isso, particularmente único.

Hoje, sentimos que nos definimos com perspicácia, tanto no *saber* como no *fazer*, e tal só foi possível por termos aplicado o nosso poder de seleção no meio de tanta variedade, discutindo o que realmente queremos ser. Acreditamos que tal não teria sido possível noutros lugares que não nos proporcionassem este nível alargado de vivências. No entanto (e em suma), por mais tentador que possa ser o propósito de se ser inteiramente contemporâneo (o que implica aceitar a fragmentariedade como caráter fundamental que define a dinâmica em que os discursos confluem, se cruzam livremente e se misturam,

organizando-se espontaneamente com a mesma facilidade com que se desfazem), temos a consciência de que é necessário resistir aos ideais heróicos neoliberalistas que nos fazem crer que superar competitivamente todas estas circunstâncias fará de nós criadores mais capazes e resilientes.

T: A que públicos se destina o vosso trabalho performativo? E como é recebido e dialoga o NME com os seus destinatários?

NME: A relação entre o que fazemos e os nossos públicos tem uma natureza variável. Os públicos mudam ligeiramente, dependendo do tipo de atividade (se mais tradicional ou mais experimental). Contudo, nos dias que correm, em Londres, a possibilidade física de comparência - dependente da proximidade geográfica e da disponibilidade geral das pessoas - ainda é o fator decisivo no que toca a antevermos que públicos teremos em cada apresentação.

As nossas aparições públicas desenvolveram um padrão comportamental com qualidades fúngicas. Emergimos em sítios diferentes que, embora geograficamente confinados a uma certa localidade, sustentam contextos socioculturais altamente discrepantes. Por exemplo, quando atuámos na biblioteca da Wellcome Collection, houve público mais relacionado com a área das ciências médicas que foi apanhado desprevenido com uma performance nossa. Neste caso, confrontámos os modos convencionais de relação com o espaço e com os objetos e as pessoas dentro dele, intervindo nele de forma a causar uma rutura. Quanto aos conteúdos, os nossos programas nunca são estritamente tradicionais ou totalmente "fora da caixa". Gostamos de trabalhar as tensões entre os possíveis extremos, no sentido de se interconectarem as várias práticas, e de forma a se gerarem significados comunicáveis para os vários públicos, dos mais especializados aos mais "gerais". Isto é, desde o discurso conceptual à estética, desenvolvemos trabalho no sentido de se ter sempre mais do que apenas uma perspetiva válida; mais do que uma camada perceptível e decodificável. Esta atitude exclui, à partida, os "puristas", por roçar no "sacrilégio". Por outro lado, torna-se um lugar mais inclusivo e menos segmentado.

Devido à nossa história, os públicos mais assíduos têm mantido um certo carácter académico. No início, uma comunidade de colegas músicos constituiu a primeira base de colaboradores, ouvintes e leitores. Depois, um público mais interdisciplinar - principalmente das artes visuais e da dança - foi alimentando a atenção sobre o que fazemos. A partir de 2016 começámos a navegar naquilo que pode ser considerado o circuito londrino de música contemporânea. Acedemos a públicos diferentes por causa disso, mas nunca demos começo a um novo projeto à imagem das necessidades de um público pré-existente e segmentado.

Os projetos emergem da relação direta com os nossos públicos primários. Tem acontecido que, ao longo dos últimos projetos, aqueles que nos têm vindo a seguir com mais regularidade e profundidade, tendem, com algumas exceções, a ser pessoas que participaram em atividades nossas ou que já colaboraram diretamente connosco no passado; amigos de amigos, pessoas que, de uma forma ou de outra, foram criando um vínculo com o trabalho do grupo. Este é um elemento muito forte da nossa *localidade* presente, e se formos a ver bem, o nosso terreno de impacto é sempre traçável em volta dos locais em que já desenvolvemos e apresentámos efetivamente trabalho.

Talvez muito por causa da natureza educativa da nossa origem, continuamos a tentar incluir componentes formativas nos projetos que desenvolvemos. Acreditamos que esta é uma estratégia necessária para a valorização do nosso trabalho para além das fronteiras do espaço estritamente performativo. Para além da receção favorável das nossas performances, procuramos com os nossos workshops e discussões - também concebíveis como trabalho performativo - uma ponte de ligação entre o que fazemos e o “mundo real”. Com estas atividades, queremos paralelamente capacitar os públicos para a leitura do discurso artístico contemporâneo e aproximá-los de nós. Queremos que se desmistifique o caráter “intocável” daquilo que fazemos e que esse encontro se desloque para um campo mais relaxado e informal de utilidade mútua. Sabemos por experiência própria que esta atitude pode reduzir a alienação das práticas conceptuais na arte contemporânea junto de públicos não especializados. Todavia, não temos explorado esta dimensão do nosso trabalho tanto quanto queríamos porque (por várias razões) esta é vista como componente não prioritária pelas instituições que financiam a cultura e que têm apoiado alguns dos nossos projetos. Deste modo, torna-se difícil levar a cabo estas iniciativas sem contemplar uma considerável perda monetária, que muitas vezes pode prejudicar outras componentes dos projetos. Sente-se, assim, que a sustentabilidade cultural é pressionada pela cultura do “show off” e dos “resultados agora!”.

Por outro lado, poder-se-ia optar por uma atitude mais mercantilista e apenas vender os pacotes educativos para quem os pudesse comprar. Contudo, esta decisão constituiria um desvio considerável da orientação que queremos imprimir nos nossos projetos. Com a falta de apoio para realizar esta componente educativa eticamente e com a qualidade devida, temos colecionado algumas más experiências recentes em que as pressões orçamentais, por um lado, e, por outro, o caráter esporádico, irregular e acelerado com que as iniciativas formativas têm ocorrido têm colocado em causa os resultados esperados.

Quanto à receção e à crítica, notamos uma certa vontade/necessidade de nos categorizar, e não raras vezes encontramos situações em que os programadores e críticos tendem a reduzir o projeto criativo plural e eclético do NME àquilo que encontram em uma ou outra pontual apresentação. Por exemplo, no festival *Zealous X*, em 2016, fomos programados como teatro e arte performativa. Por outro lado, houve vezes em que a crítica se interessou mais pela descrição e qualificação do trabalho, evitando categorias englobantes. Por exemplo, o diretor do London Contemporary Music Festival descreveu-nos no *The Wire* como “cleaver and sensitive bodies”.

T: No vosso website, apresentam os principais objetivos do NME, onde se cruzam preocupações de ordem estética e artística, com questões de ordem sociopolítica e cultural e outras de ordem até comercial, relacionadas com a circulação do trabalho criativo que desenvolvem e a subsistência, com dignidade, dos artistas que as concebem e produzem. Algo que, de resto, também já referiram nesta nossa entrevista. Que balanço fazem, presentemente, dos objetivos já alcançados? A que se deverão esses resultados?

NME: Alguns dos objetivos podem ser entendidos mais como valores que praticamos correntemente, do que como realidades alcançáveis de forma definitiva. É o caso do “desenvolvimento de consciência sociopolítica sobre as disciplinas com que trabalhamos”. É principalmente devido à atitude crítica que, como diretores do grupo, imprimimos no trabalho desenvolvido pelo NME, mas também devido aos discursos criativos e reflexivos produzidos e desenvolvidos com os autores com quem trabalhamos, que toda a nossa atividade se formaliza publicamente com intuito de promover a tal consciência. Através de conversas, da partilha de opiniões e depoimentos mais ou menos formais, vamos tendo a noção de que a perceção pública do nosso trabalho aponta para que estejamos a alcançar este objetivo, mas é impossível quantificá-lo ou mesmo objetificar o impacto, identificando claramente o que se terá transformado positivamente após uma nossa ação.

Outra condicionante é o facto de que nem sempre, em todos os contextos, há um público com predisposição, ou mesmo tempo útil para que se desenvolvam discussões e diálogos profundos sobre o trabalho realizado. Por vezes, a simples mostra é tudo o que se consegue alcançar, confinando assim a parte crítica para a informalidade dos momentos entre amigos e conhecidos após a performance. Acreditamos que, ainda assim e mesmo que de forma apenas implícita, mantemos nestas situações menos formais a nossa posição perante esse objetivo, mas sabemos que este continua ainda aquém da sua realização plena. O mesmo se pode dizer sobre a nossa intenção de fazer circular trabalhos que achamos relevantes para o mundo da arte hoje. Mais concreto, este objetivo depende, porém, de certas convenções e critérios que, em primeira instância, são subjetivamente os nossos e que, em segundo plano, dependem do modo como, hoje, os circuitos culturais funcionam e se autorregulam.

Temos conseguido produzir e promover uma quantidade considerável de trabalhos, e com eles, dado a conhecer também os seus contextos de criação, as preocupações e sensibilidades que neles identificamos e problematizamos. Mas não sabemos até que ponto o estamos a fazer melhor ou pior do que o esperado. Como navegamos os circuitos pré-existentes de uma maneira crítica, muito nossa, tomamos constantemente decisões sobre onde, quando, com quem e como *estar e fazer* o que queremos fazer. Um objetivo que tenha que ver com disseminação, no nosso entendimento, tem de ser filtrado por posições éticas, que vão inevitavelmente limitar as questões de eficiência máxima.

Temos ainda nos objetivos alguns pontos relacionados com a concentração do nosso trabalho a nível local, ao mesmo tempo que - de novo no sentido da circulação - deveríamos tentar manter uma presença fora desse campo. Apenas recentemente começámos a sair do meio Londrino, com projetos de magnitude considerável. Temos estudado a possibilidade de fazer *tournées* com repertório que temos pronto, mas por vezes encontramos entraves que se prendem com a natureza das peças com que trabalhamos. Muitas das vezes, a inclusão de algumas destas peças em certos programas é barrada por serem “fora de formato”. Por outro lado, não temos a capacidade de criar os nossos próprios circuitos autónomos de forma sustentável. Então, encontramos-nos num ponto em que é crucial perceber que equilíbrio queremos manter entre, por um lado, a planificação e a produção de peças, capazes de ter lugar na maior quantidade de sítios diferentes, e, por outro, a adaptação constante desses trabalhos a novos contextos, correndo o risco de, assim, termos de suspender possivelmente alguns dos seus valores únicos.

A gestão deste equilíbrio prende-se com a tal parte comercial, e com a nossa própria subsistência. No início, como um ensemble universitário, não tínhamos nem a responsabilidade, nem a capacidade de pagar a *performers* e compositores. Tratava-se de um ambiente laboratorial de cariz académico em que todos consentíamos as condições implícitas inerentes a esse contexto, pois todos fazíamos parte dele. Saindo da Goldsmiths, tornou-se um pouco mais complicado produzir projetos da mesma magnitude, mas a verdade é que temos vindo a conseguir superar muitos desafios e sobrevivido a algumas épocas más. Na verdade, hoje temos uma capacidade de produção forte e conseguimos já atrair apoios financeiros e logísticos que viabilizam os projetos maiores, ao mesmo tempo que garantimos condições de trabalho decentes para os nossos membros. Acreditamos que só garantindo estas mesmas condições, se consegue atingir um nível artístico alto nas nossas produções, pois as dinâmicas socioafetivas tornam-se muito mais favoráveis a haver níveis muito mais altos de empenho no trabalho.

O projeto SISTEMA, concebido para ser desenvolvido e apresentado em primeira mão na Madeira, foi um sucesso a esse nível. Os apoios financeiros permitiram-nos um esforço coletivo continuado, do qual se gerou uma linha curatorial clara, uma convocatória muito concorrida, um trabalho técnico com qualidade.

Sucesso pontual à parte, voltamos à problemática da sustentabilidade económica, e não ignorando a maneira como esta se entrelaça de forma complexa com as nossas noções de qualidade e relevância artística, hoje, a tendência é querermos fazer menos. Produzir menos quantidade, com mais qualidade, durante períodos de tempo mais alargados, de forma mais ponderada e através de redes mais fortalecidas. Ou seja, de uma certa forma, as pressões económicas acabam por nos forçar a tomar decisões sobre a qualidade artística do nosso produto. Achamos que a nossa estratégia atual, e esta nossa atitude e forma de agir, estão bem alinhadas com os nossos objetivos principais. Agora, a questão de já termos chegado ou estarmos a chegar à concretização plena desses objetivos é bem outra. Podemos dizer que ainda temos muita energia e coragem.

T: “Performance” e, conseqüentemente, “Espaço Performativo” são hoje conceitos que ultrapassaram largamente a área das Artes Performativas e das salas de espetáculos convencionais. O NME parece assumir claramente esta conceptualização contemporânea nos vários projetos criativos que vem desenvolvendo em várias geografias urbanas. Porquê esse alargamento conceptual de “Performance” e de “Espaço Performativo”? Que relevância tem ele e como se materializa no vosso trabalho criativo?

NME: Não há na nossa constituição nenhuma regra que nos obrigue a transcender o espaço performativo convencional; “transcender”, “negar” ou mesmo “ignorar”. “Desafiar” é talvez uma constante mais evidente na nossa atitude como compositores, *performers*, programadores e até membros do público. Historicamente, se formos a avaliar apenas pelos *outputs* visíveis e audíveis dos nossos projetos, pode dizer-se que não temos sido um grupo assim tão experimental, pois muito do trabalho que apresentamos ainda contém quantidades muito grandes de uma certa tradicionalidade. Por outro lado, se nos focarmos na potencialidade do desafio dialético da norma - muito para além da incessante procura pela subscrição a modas contemporâneas -, o NME tem-se mantido como espaço laboratorial em que quase tudo pode acontecer.

O alargamento de significados é para nós uma função, ou mesmo ferramenta. Não é necessariamente uma direção ontológica que seguimos cegamente. Primeiro, começámos por testar a elasticidade do campo da música, quando questionámos o que esta poderia ser e para que poderia servir. Como também começámos a colaborar com *performers* que não eram apenas músicos, houve igualmente um alargamento das possibilidades fisicamente concretizáveis das nossas ideias, e assim, rapidamente, nos fomos encontrar no campo mais

alargado das artes performativas. O termo “performance” começou então a emergir mais vezes no nosso discurso, principalmente quando sentíamos dificuldade na definição (ou mesmo na categorização) de certas práticas, ideias e trabalhos que por nós passaram.

Mais do que valor classificador, no NME gostamos de utilizar noções de *performance* quando sentimos que é necessário aplicar um pensamento rigoroso a nível fenomenológico, por exemplo, quando estamos a trabalhar numa peça nova e queremos ter uma visão lúcida de que objetos entrarão em jogo durante a sua materialização no tempo. É-nos útil pensar sobre o processo pelo qual passam os objetos propostos numa peça - todos eles inicialmente apenas em potência - até ao momento de os *performers* lhes darem forma/corpo. Preocupamo-nos com o modo como se relacionam os objetos performativos no espaço e no tempo, o mesmo acontecendo com o modo como serão porventura percebidos esteticamente e politicamente por um dado público. Neste sentido, costumamos prestar muita atenção a questões contextuais, tanto a nível do espaço em si, como a nível das esferas socioculturais em que mergulhamos. Aconteceu várias vezes que a simples recontextualização física de trabalhos fez com que os públicos tivessem identificado o que apresentáramos mais como uma “performance” do que como um “concerto”. Embora o objeto fosse o mesmo, a sua *performance* - atualização espaço-temporal - modifica a forma como se exprime a sua essência, pois em lugares diferentes a nossa atuação dialoga com as convenções comportamentais vigentes.

Por outro lado, já são vários os projetos em que escolhemos trabalhar segundo dinâmicas *bottom-up*, *in-situ* e *site-specific*. Quando nos debruçamos por inteiro em níveis de especificidade tão grandes, é inevitável que uma certa performatividade transborde para fora do momento e do espaço do espetáculo, acabando por se infiltrar por entre as relações interpessoais que passam mais lucidamente a fazer parte da textura social do projeto. Ao procurarmos entender os lugares em que trabalhamos nestes projetos - como operam aos mais variados níveis - acabamos por fazer parte deles, de forma socioculturalmente funcional - pelo menos durante uns tempos - e por isso situamos melhor tanto a nossa presença como a do nosso trabalho num panorama performativo (em sentido mais lato).

Conceptualmente, esta conjuntura é muito interessante, mas não nos queremos ver livres de certos limites. Basicamente, gostamos de testar a flexibilidade e a permeabilidade dos campos em que atuamos, mas tentamos sempre ter cuidado com casos de intersecção tão extrema em que se possam perder os limites úteis das definições. Por exemplo, não podemos dizer que tudo é música. De igual forma, não queremos infiltrar “performance” à força em objetos e fenómenos já embebidos em culturas de uso e conceptualidade muito ricas.

T: Recentemente, o NME trouxe à Madeira o desafiante (e arriscado) projeto coletivo *S I S T E M A*, que ainda se encontra em processo de avaliação. A apresentação de *SISTEMA* no website do NME é formulada sob a forma de interrogações, entre as quais, destacamos as seguintes: “how do they [systems] work? what do they tell us? how do they constitute themselves? what are they made of? how do they manifest themselves? what do they produce? how complex or simple are they? how do they evolve? what direction do they have? how are they part of us? what autonomy do they have? how are we part of them?”. Encontrar respostas definitivas para todas estas questões não seria certamente o vosso objetivo; antes, sim, suscitar a sua interrogação, sublinhando a importância da procura de respostas para algumas delas. Da experiência que tiveram na Madeira (Machico, Funchal e Ponta de Sol) com o desenvolvimento do projeto *S I S T E M A*, que respostas provisórias encontrou o NME para essas interrogações sobre o sistema cultural madeirense?

NME: Sobre o sistema cultural madeirense não podemos responder definitivamente, ou de forma suficientemente completa. No entanto, a nossa experiência recente permite-nos avançar com algumas impressões, análises, críticas e sugestões, que possam ser pertinentes. Antes de mais, sobre simplicidade, complexidade e o fenómeno da emergência, temos a dizer que um sistema cultural é sempre, necessariamente um sistema complexo, ou, visto de outra forma, um sistema de sistemas, um aglomerado de sistemas mais simples. Contudo, os sistemas culturais têm sempre limites difusos e membranas permeáveis. São corpos multidimensionais e, acima de tudo, não são estáticos nem no tempo nem no espaço; reatualizam-se constantemente, dependendo da relação que todas as partes mantêm umas com as outras.

Como todos os outros sistemas culturais, o sistema cultural madeirense constitui-se a si próprio, ou antes, temos nós a capacidade de o conceptualizar como uma entidade emergente com uma quantidade infindável de relações caóticas entre objetos, indivíduos, grupos e instituições, não necessariamente restritas ao âmbito geográfico da região. Como é óbvio, não se distingue no sistema cultural madeirense nenhum dispositivo de comandos centralizado, capaz de controlar o comportamento das outras partes na sua totalidade. No entanto, há claramente uma diferenciação de funções entre os vários corpos, o que nos permite distinguir, por exemplo, certas entidades de maior complexidade organizacional, com comportamentos mais formalizados e posturas mais institucionais. É precisamente sobre o comportamento institucional e sua relação com a produção cultural local que podemos falar melhor, pois é disso que temos mais informação e vivências recentes.

No decurso das análises e avaliações do projeto, os vários membros do grupo - incluindo aqui os nossos colaboradores diretos - partilharam a impressão de que o sistema cultural madeirense parece não ter noção de si próprio, para além de manifestar uma memória fraca e ter uma visão curta. Por outras palavras, demonstra um comportamento semi-aleatório, pois funciona sem estratégias integradas e sem visões a longo prazo, razão pela qual parece não haver um investimento na cultura de forma séria e arduamente ponderada. Esta ausência de estratégia parece ser consequência de uma fraca ou quase

inexistente comunicação interorganizacional. Daí não haver a emergência de uma metaconsciência coletiva, cuja função deveria ser a de zelar pela qualidade, variedade e sustentabilidade da esfera cultural local.

Esta fragilidade do sistema cultural madeirense, em nosso entender, deve-se, em primeiro lugar, a dinâmicas locais e regionais de competição política por capitais não só económicos, mas também simbólicos. A fraca interconetividade entre os processos, os poderes de decisão, as influências, as necessidades, as oportunidades e os desafios constitui um dos principais obstáculos à efetiva dinamização do tecido cultural e artístico da região, orientada para a qualidade, a inovação e a exigência. As mais variadas pretensões a acesso ao poder - expressadas a partir de posições políticas relacionalmente diferentes - geram tensões entre os ideais e as visões em jogo que, nem sempre necessariamente opostos, se acabam por distanciar uns dos outros, disfuncionalizando qualquer diálogo a favor de um contacto mais real com as necessidades políticas, culturais e até económicas da sociedade, quase sempre gritantes, mas continuamente mal atendidas. Ou seja, o capital humano presente (e à disposição) no campo da política institucional orienta-se, maioritariamente, para a manutenção do seu próprio poder, incluindo nessa *performance* política, a ostentação dos produtos culturais que financia como se se tratassem apenas de medalhas de mérito. Pouco importa se as avaliações quantitativas não representam de todo a incrível complexidade cultural, nem importa que este tipo de relacionamento *mecânico* com a esfera cultural não seja sensível a questões de insustentabilidade, ou mesmo de discriminação categórica (e subsequente definhamento) de certas iniciativas culturais, de carácter mais subalterno. A ruidosa tensão gerada por essa *performance* política silencia as muitas lacunas e fragilidades deste sistema cultural, promove a continuação desse *não haver*. A consequência mais imediata deste *statu quo*, em grande medida condicionado por alguma irresponsabilidade política e pela incapacidade de visionar um novo e mais luminoso futuro para o sistema cultural madeirense, é a inibição de modelos alternativos de investimento sustentado e de longa duração na cultura da região.


Mas para acabar, deixemos as críticas fáceis de parte e passemos às sugestões. Em nosso entender, o campo institucional do sistema cultural madeirense deve: 1) desenvolver um interesse autêntico e sincero sobre atividade cultural; 2) superar as contendas políticas e agir para além delas; 3) desenvolver uma rede estratégica de cooperação interinstitucional; e 4) aprender a discernir custo de investimento cultural. “Falhar na preparação é preparar-se para falhar”, lembra-nos Walter Benjamin.

T: Em que projeto(s) está presentemente a trabalhar o NME?

NME: Como temos vindo a tentar trabalhar em menos projetos por ano, podemos agora apostar mais na divulgação, disseminação e desenvolvimento dos nossos produtos, em vez de produzir mais desenfreadamente. Nesse sentido, encontramos-nos numa fase de promoção do projeto **S I S T E M A**. Queremos levá-lo a novos públicos, visto que na Madeira não conseguimos ter uma boa noção de como pode ser recebido o conjunto de iniciativas e atividades que o integra. Esta maior disponibilidade de tempo também facilita a manutenção de um diálogo mais constante e profundo com todos os nossos colaboradores: desde os *performers*, aos compositores e parceiros. Acreditamos que este é o caminho certo para produzir projetos mais sólidos, com grande força curatorial e com uma produção de qualidade consistente.

Guiando-nos pelas reações do pouco público que tivemos, na sua maioria positivas, sentimos que conseguimos apresentar um projeto de valor, num estado de maturação respeitável. Tendo chegado a este nível, queremos que este produto possa agora circular para que chegue a mais audiências, produzindo um maior impacto e correspondendo, assim, ao empenho e a todo o esforço investidos por toda a equipa. De novo, é uma questão de eficiência económica, mas igualmente de sustentabilidade cultural, a partir da qual se pode começar a falar de investimento cultural. Queremos que esta questão de maturação e transformação positiva - tanto do produto como do processo - dê azo a que os projetos tenham tempo de crescer e amadurecer, a fim de darem frutos mais nutritivos.

SÍNTESE DE INFORMAÇÕES SOBRE A COMPANHIA

	<p>NEW MAKER ENSEMBLE</p>
<p>Local de fundação e de residência</p>	<p>Londres, Reino Unido http://www.nmensemble.com/</p>
<p>Género(s) performativo(s) dominante(s) no seu repertório</p>	<p>Música, coreografia e teatro experimentais</p>

Data da fundação	Setembro, 2014
Membros fundadores, seus locais de origem e respetivos cargos/papéis no coletivo	Rodrigo B. Camacho Funchal, Portugal (diretor)
Atuais membros da companhia e respetivos cargos/papéis	O New Maker Ensemble já passou por várias fases da sua existência, cada uma das quais com membros do grupo que se associaram mais a umas atividades do que a outras. Alguns membros participaram em projetos como elementos de passagem, outros mantiveram o vínculo com o ensemble. Os atuais membros nucleares, cujo envolvimento é mais intenso, regular e constante, são: Rodrigo B. Camacho (codiretor, criador, performer), Sara Rodrigues (codiretora, criadora, performer), Roxanna Albayati (performer), Marat Ingeldeev (performer), Nicole Trotman (performer). Outros artistas, que têm recentemente vindo a juntar-se às nossas iniciativas, porém mais flutuantes, são: Ragnar Árni-Olafsson (criador, performer), Pascal Colman (criador, performer), Chase Coley (criador, performer), Jamie Hamilton (criador, performer).
N.º de peças levadas à cena e locais de representação	<p>Projeto: NME SISTEMA (2018) Nº de peças: 8 Local: Teatro Baltazar Dias, Funchal, Portugal; Fórum Machico, Machico, Portugal; Centro Cultural John dos Passos, Ponta do Sol, Portugal</p> <p>Projeto: READING ROOM (2017) Nº de peças: 2 Local: Reading Room, Wellcome Collection, London, UK</p> <p>Projeto: NME UNDER CONTROL (2017) Nº de peças: 7 Local: Arebyte gallery, London UK</p> <p>Projeto: CIRCULAR EXCLUSION (2017) Nº de peças: 1 Local: Zona J, Lisboa, Portugal</p> <p>Projeto: 840 X NME: NEW MUSIC FOR VOICES AND STRINGS (2016)</p>

Nº de peças: 8

Local: St. James Church Islington, London, UK

Projeto: PLACE | HATCHAM (2016)

Nº de peças: 2

Local: St Catherine's Church Hatcham, London, Portugal

Projeto: NME INNERSPACE (2016)

Nº de peças: 6

Local: Pure Gold Festival, Goldsmiths, London, UK

Projeto: SOUTHBANK MASTER PLAN (2016)

Nº de peças: 1

Local: South Bank Centre, Royal Festival Hall, London, UK

Projeto: NME PARTIAL PERSPECTIVES (2016)

Nº de peças: 6

Local: Deptford Town Hall, Goldsmiths, London, UK

Projeto: CONTEMPORARY ELECTRONICS (2016)

Nº de peças: 2

Local: Iclectik Art Lab, London UK

Projeto: BLIND PLURAL (2016)

Nº de peças: 1

Local: Hundred Years Gallery, London, UK

Projeto: ZEALOUS X (2016)

Nº de peças: 3

Local: Rich Mix, London, UK

Projeto: IN REVIEW (2016)

Nº de peças: 1

Local: Harts Lane Gallery, London, UK

Projeto: NME DECEMBER CONCERT (2015)

Nº de peças: 6

Local: Great Hall, Goldsmiths, London, UK

Projeto: UNDERTONE // 01 (2015)

Nº de peças: 1

Local: Hundred Years Gallery, London, UK

Projeto: NME MIGRATIONS (2015)

	<p>Nº de peças: 4 Local: St Lauren Church, London, UK</p> <p>Projeto: NME COERCION (2015) Nº de peças: 5 Local: Great Hall, Goldsmiths, London, UK</p> <p>Projeto: YOU HAVE GOT MY BONE (2015) Nº de peças: 1 Local: Old Foyles Book Store, London UK</p> <p>Projeto: THE RAPTURE (2015) Nº de peças: 1 Local: St James Hatcham Church</p> <p>Projeto: SOMETHING THAT ROXIE SAID (2015) Nº de peças: 1 Local: Great Hall, Goldsmiths, London, UK</p> <p>Projeto: COMPOSITIONAL AESTHETICS AND THE POLITICAL (2015) Nº de peças: 1 Local: Deptford Town Hall, London UK</p> <p>Projeto: NME INAUGURAL CONCERT (2015) Nº de peças: 4 Local: Great Hall, Goldsmiths, London, UK</p> <p>total de peças: 72 total de eventos: 24 total de locais: 19</p>
Identificação dos responsáveis pelas respostas a esta Entrevista de Passagem	Rodrigo B. Camacho e Sara Rodrigues (diretores)

Sara Rodrigues: Trabalho de forma interdisciplinar, dentro da composição audiovisual e performance. Estudei escultura e instalação, assim como composição e arte sónica, estando neste momento a acabar o mestrado de Belas Artes na Goldsmiths, University of London. Considero o meu trabalho como um espaço de ativação e descoberta, trabalhando com estruturas semiabertas que produzem resultados imprevisíveis. Muitas das questões são desenvolvidas através de perguntas, instruções, e pesquisas, feitas em torno de certos performers ou participantes que integram as peças.

Aqui, o indivíduo singular é confrontado com o plural, e com ambiente que o rodeia, em que se desenvolve cada vez mais um interesse de cariz sociopolítico e ambiental.

www.sara-rodrigues.com

Rodrigo B. Camacho: Dizem que sou compositor de música estranha, da qual nos devemos aproximar com cautela. Os vários contactos que tive com sociologia e ciências políticas transformaram-me irremediavelmente. Sou um criador estruturalista e encontro prazer em pensar de forma minuciosa e sistémica. Interesse-me por linguagem e por processos de transformação, com os quais articulo tudo o que posso em cada peça, desde o cerne conceptual aos níveis mais superficiais da estética. Vivo de uma forma um tanto quanto violenta e por vezes até bruta. Lembro-me que, desde sempre a complexidade e o inter-relacionamento de todas as coisas me fascinam de igual modo.

www.rodrigobcamacho.com