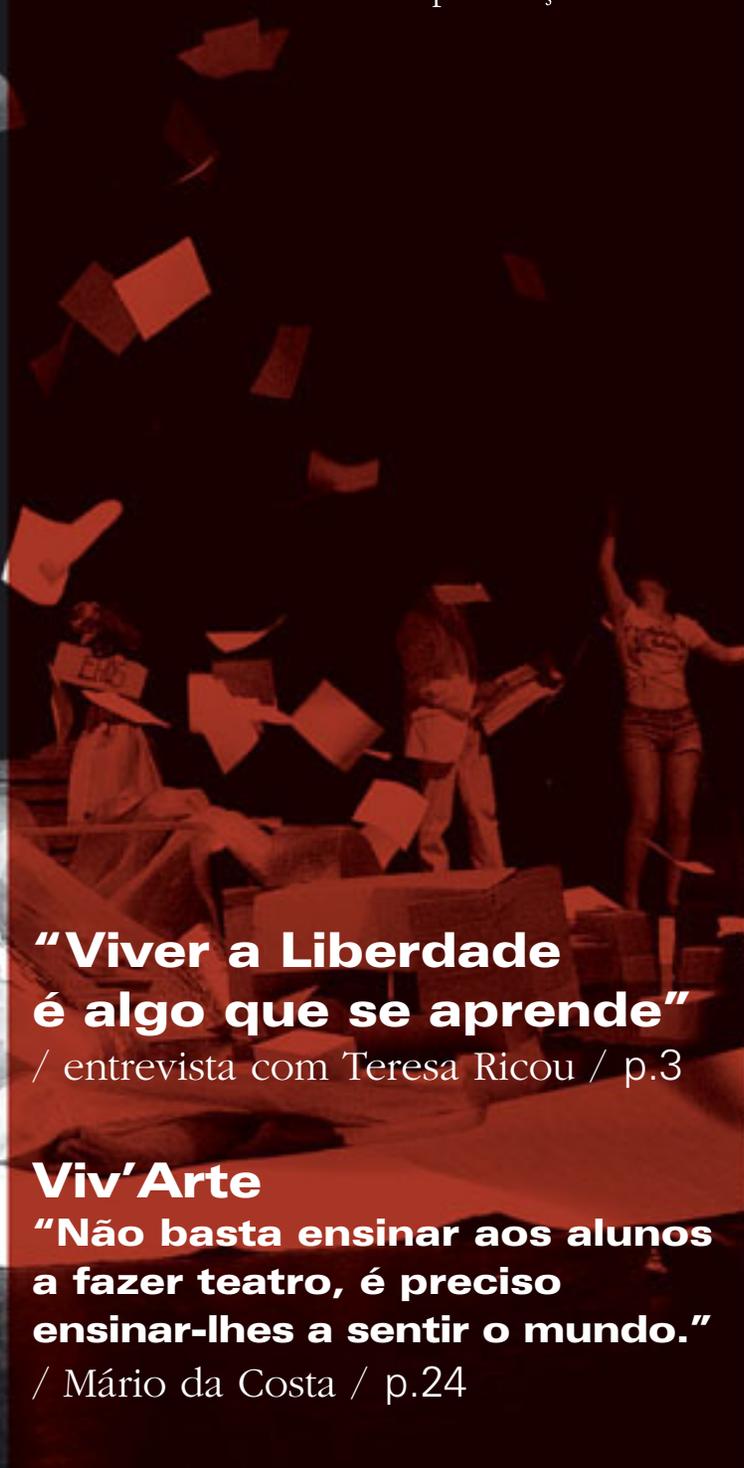


# cena's

publicação cultural



**“Viver a Liberdade  
é algo que se aprende”**

/ entrevista com Teresa Ricou / p.3

## **Viv'Arte**

**“Não basta ensinar aos alunos  
a fazer teatro, é preciso  
ensinar-lhes a sentir o mundo.”**

/ Mário da Costa / p.24

## **Viriato Rei**

**Co-Produção entre Portugal e  
Espanha no Festival de Mérida**

/ Carlos Fragateiro / p.26

**07**

Inverno 2006/07

Vila Nova de Santo André

**Propriedade**

AJAGATO

Associação Juvenil Amigos do GATO

**Colectivo de Redacção**

João Madeira

Maria Afonso

Mário Primo

Tília

Z. dado

**Colaboram neste número**

Ana Barroso

André Lança

Carlos Fragateiro

Carlos Sobral

David Pádua

Duda

Edgar Raposo

Hugo Lopes

João Madeira

José Carlos Guinote

Luís Manuel Filipe

Margarida Fonseca Santos

Maria Afonso

Mário da Costa

Mário Primo

Martins Quaresma

Nuno Silva

Tiago Bartolomeu Costa

Tília

Tomás Cabral

**Administração e Secretariado**

Manuel Fonseca Santos

Maria Aurélia Patrício

**Concepção Gráfica**

Paginação

Pedro Dias

**Periodicidade**

Semestral

**Impressão**

Tipografia Avenida

**Tiragem**

1500 exemplares

**Custo**

Duas cenas

**Contactos**

AJAGATO / Centro de Actividades Pedagógicas

Alda Guerreiro / 7500 - 160 Vila Nova de Santo

André / Tel. 269 744 344 / Fax 269 758 167

[www.gatosa.com](http://www.gatosa.com)e-mail: [cenas@gatosa.com](mailto:cenas@gatosa.com)e-mail: [geral@gatosa.com](mailto:geral@gatosa.com)**EDITORIAL**

Mais um número de Cena's. A coisa faz-se. A pulso, a catar e a contar tostões, a desesperar por prazos adiados, por originais que tardam, por dificuldades a vencer. Mas faz-se.

Entre o voluntarismo e a ingenuidade, dizemo-la colectiva. Sim, é de um processo colectivo que se trata, com todas as imperfeições, os constrangimentos, as tensões.

Nestas condições, fazê-la e mantê-la só pode ser um acto de alegria, ancoado no acolhimento que vai tendo, na disseminação que milímetro a milímetro vai conseguindo, nos apoios que a gosto – e a contragosto – vai conquistando; quando deixar de o ser, o seu ciclo de vida ter-se-á certamente esgotado.

Mas fazê-la e mantê-la é, também, um acto de resistência, um lugar de resistências, melhor dizendo. Face, antes

do mais, à “ditadura” do défice e da crise, que cerceia os apoios públicos indispensáveis a este tipo de projectos. Política que se quer erigir como fatalidade, como qualquer coisa de inevitável, mas também de “sensato”, de “lógico”, com que a querem tornar verdade inquestionável, imposta a criadores, agentes, práticas culturais e inculcada na opinião pública.

Mas acto de resistência, também, face aos que, apoiando-a directamente ou não, a olham como potencial pólo desequilibrante das suas representações da realidade.

Acto de resistência, ainda, face à disputa que se trava no domínio do cultural e que remete para a questão, velha de séculos, da alienação.

Também aqui, quando deixar de o ser, o seu ciclo de vida ter-se-á igualmente esgotado.

**SUMÁRIO**

**3,4,5,6 / bocas de cena / “Viver a liberdade é algo que se aprende” - entrevista com Teresa Ricou / Tomás Cabral / 7 / vemos / Ana Barroso / 8,9 / teóricas e práticas / (Praga) “À l'avant garde de quel théâtre” / Tiago Bartolomeu Costa / 10,11 / descritas / Conversas / Margarida Fonseca Santos e André Lança (ilustração) / 12,13 / cenas da memória / Batas Brancas / José Carlos Guinote / 14,15 / crónica / O Relógio Cantor / Luís Filipe / 16 / ouvimos / Hugo Lopes / 17 / lemos / Maria Afonso / 18,19 / quadradinhos / A Caixa / David Pádua e Edgar Raposo / 20,21 / cenários / Na terra média / Nuno Silva / 22,23 / teóricas e práticas / Viv'Arte / Mário da Costa / 24,25 / crónica / Viriato Rei / Carlos Fragateiro / 26,27 / a preto e branco / Duda (fotos) Tília (texto) / 28,29 / photohistórias / A cidade Nova / João Madeira / 30 / patrimónios / Fornos de cozer pão / Carlos Sobral, Martins Quaresma / pag. cent. / aqui há gato**

# Viver a liberdade é algo que se aprende

Na noite em que o último espectáculo de “Cabaret na Esplanada” encerrava a temporada de Verão do Chapitô, o vento e a chuva decidiram anunciar a chegada do Outono. Teresa Ricou, directora de um dos projectos sócio-culturais mais ambiciosos em Portugal, é clara: o espectáculo terá lugar, “custe o que custar”. Se não se faz na esplanada, faz-se na tenda. É um pequeno exemplo do rigor com que gere a instituição que fundou há 25 anos. Escola profissional e companhia de teatro, o Chapitô dedica-se também à reinserção social de jovens em dificuldades. Um lugar onde a arte e a cultura estão ao serviço da sociedade, à imagem da sua fundadora, também conhecida como Teté, a mulher-palhaço. Aos 60 anos, Teresa Ricou ainda se define como “uma bomba relógio, sempre pronta a rebentar”. Diz ter herdado a energia de uma mãe brasileira e o humanismo de um pai “que dedicou a vida inteira aos leprosos em África”. Ao longo desta conversa no bar do Chapitô, o olhar franco e o riso fácil, o chapéu de feltro preto que trazia no alto da cabeça e as largas calças às riscas que a gabardina não tapava por inteiro ilustravam a determinação e a generosidade de Teresa Ricou, a sua excentricidade.



**Não me parece que seja alguém que passe muito tempo a olhar para trás...**

... Não. Para trás mijá a burra.

**... Mas no ano em que o Chapitô comemora 25 anos de existência, a Escola Profissional de Artes e Ofícios do Espectáculo (EPAOE) 15 anos e a companhia de teatro 10 anos, é inevitável perguntar-lhe que balanço faz.** Estou satisfeita e estou exausta. Já dei muito, um projecto destes é uma verdadeira missão. Apesar de sentir que cumpri essa missão, os meus 60 anos de vida, 25 dos quais dedicada a este projecto, já pesam.

**Este projecto estava delineado, no seu conjunto, desde o início?**

Sim, foi pensado na sua totalidade porque eu conhecia as carências do país na altura. Eu vim de França depois do 25 de Abril para fazer a revolução e penso que já dei um grande contributo na conquista da liberdade deste país. Bem sei que é difícil modificar as mentalidades, os hábitos e a cultura, mas, mediante o esforço que muita gente tem feito, considero que o país se instalou, e eu não sou uma pessoa instalada. Em vez de olhar para o meu umbigo, resolvi dedicar-me a abrir portas aos outros. Fi-lo dentro das minhas capacidades e das minhas sabedorias na cultura, na educação e na área social, a minha grande vocação.

Tem sido difícil, mas fui-me rodeando de gente que me fez pensar e dar forma a este projecto.

**Há alguma parte deste projecto que tenha ficado por realizar?**

Não, fechei agora um ciclo ao ir de encontro aos jovens que já saíram de reinserção social, que já passaram pela rua outra vez. Já fui buscar alguns deles às grandes prisões, de onde me pedem auxílio. Ficam numa casa aqui no último andar do Chapitô. Esse ciclo da reinserção já está portanto fechado. Podemos agora enquadrar os jovens, ajudá-los a viver no meio social, a ir à escola, a ter o seu emprego e a conquistar a sua autonomia.

**Qual é então o próximo ciclo?**

Não há. Eu não sou pessoa de projectos descartáveis, nem sou on-line. Sou terra a terra, olhos nos olhos. Eu concretizo o que começo, demore o tempo que demorar, por isso não quero outros projectos sem ter a certeza que este está a ter os resultados pretendidos. Vou multiplicar o Chapitô, mas isso é outra coisa.

**Refere-se ao Chapitô-Rio, um segundo espaço do Chapitô, no Porto de Lisboa?**

Sim, estou a construir um espaço que deverá estar pronto no ano que vem, mas os objetivos são os mesmos. É

um espaço maior onde vou ter a oportunidade de fazer o 4º ano de especialização da escola profissional e ter mais espaço para os espectáculos. Vamos associar-nos a algumas pessoas do mundo do espectáculo, como o Zé Pedro, dos Xutos e Pontapés, para criar uma escola de rock, e a outras pessoas ligadas a um espectáculo mais café-concerto, talvez o Fernando Gomes. Vamos ter também um museu do humor e do riso, algo que eu vinha guardando ao longo dos anos, uma biblioteca aberta ao público e um espaço de exposições. Enfim, já está quase tudo. Só me falta mesmo encontrar quem se queira casar com o projecto... e casar comigo (risos).

**Em Novembro de 2005, pelo seu projecto artístico e social, o Chapitô recebeu o prémio SOLIDAR da organização não-governamental internacional com o mesmo nome sediada em Bruxelas. Que valor atribui a esta manifestação de reconhecimento?**

Quase todos os prémios que tenho recebido vêm da Europa. A Europa é que está atenta a estes projectos de carácter social e cultural porque está com receio e quer estar prevenida para uma avalanche de problemas ligados à exclusão social e à pobreza. Está consciente das dificuldades que aí vêm se não se agir imediatamente e, por isso, está muito atenta aos



projectos que trabalham com essa preocupação. Nós somos um deles. Mas penso que os nossos dirigentes deveriam actuar de uma forma mais atenta e generosa. Continuamos a ter que mendigar para contribuir para o desenvolvimento do país. Neste sentido, esses prémios não valem mais que um alerta.

**A própria Companhia de Teatro do Chapitô foi galardoada com o prémio para melhor espectáculo da VIII Feira de Teatro de Castela e Leão, em Espanha, pelo espectáculo de 2004 "Talvez Camões". Viu neste prémio um reconhecimento, também, do seu trabalho pessoal e das suas escolhas?**

É o resultado do trabalho da companhia, do meu e de toda a equipa do Chapitô, onde já trabalham cerca de 120 pessoas. Mas após um grande investimento, há que dar autonomia às pessoas, assim que elas tenham capacidade de resposta. E capacidade de resistência também, porque manter-se no Chapitô implica muita labuta.

**Rui Rebelo, da companhia do Chapitô, disse numa entrevista que a itinerância da companhia lhe permitiu constatar que a Companhia "tem muito mais reconhecimento e é bastante mais açarinhada" no estrangeiro e fora da capital. É algo que também sente? Por acaso não tenho a mesma opinião que o Rui. Penso que a Companhia**

do Chapitô é diferente das restantes companhias, cujo teatro é muito falado. Nós temos um teatro de gesto, um teatro físico. A Companhia tem por isso uma linguagem menos comum em Portugal e levou dez anos a criar o seu público, mas hoje em dia temos casas cheias, incluindo em Lisboa.

**O Chapitô é seguramente o projecto que em Portugal mais alia as vertentes artística e social, que para si são indissociáveis... Porquê?**

Por causa das lacunas no ensino artístico, na formação profissional e na reinserção social. Noutros países, a educação, a cultura e a acção social estão implicitamente ligadas. Isso não impediu, porém, que o nosso modelo de projecto integrado tenha sido retomado na Dinamarca, e que sejamos de certa forma um modelo para países mais desenvolvidos. Eles têm tudo muito organizado mas falta-lhes o nosso afecto, a nossa entrega, a nossa relação humana com os jovens.

**Na Escola Profissional Artes e Ofícios do Espectáculo convivem jovens que simplesmente não se revêem nos currículos escolares clássicos e jovens que, devido ao meio sócio-económico em que cresceram ou às escolhas que foram fazendo, estavam à margem do sistema escolar...**

... A nossa proposta é exactamente

essa: integrá-los. O nosso ensino tem qualidade e é suficientemente aliciante para que eles se entreguem e invistam eles próprios na sua escola. Lembro aliás que esta é uma escola presencial, entre o ensino formal e o ensino informal. Mas ensino informal não quer dizer freakalhada, é feito com muito rigor. Os jovens saem daqui sabendo para onde vão, a falar e a escrever correctamente, com um projecto de vida. Aqui, ensinamos os jovens a serem livres. Viver a liberdade é algo que tem que se aprender.

**Consegue-se ensinar simultaneamente a disciplina e a criatividade?**

É difícil. Eu sou uma pessoa muito informal, mas não se pode pisar o risco, não há como falhar. Quem lida com a humanidade em riscos de exclusão tem de ser muito exigente. Não se pode vender gato por lebre. Essa exigência tem de ser exercida no dia a dia, e por vezes as pessoas distraem-se. Eu não estou distraída. Aliás, a minha exigência ultrapassa a normalidade das situações, sou quase como uma ditadora.

**Os alunos aceitam bem isso?**

Aceitam porque eu vivo muito próxima deles. Eu tenho estatuto de presidente, mas é algo que não uso. Eu sou a Teresa Ricou, a construtora deste pro-

jecto. Por isso passo o fim do ano com os miúdos, saio com os mais velhos pela madrugada, entro no Lux e nos bares a que não têm acesso sozinhos. No fundo, sou o passaporte a uma vida à qual muitos destes jovens não teriam acesso. E têm direito a ela como têm os outros. É preciso criá-los condições, dar-lhes oportunidades, formá-los, integrá-los na sociedade. Pô-los lado a lado com os outros.

**A Teresa Ricou saiu de casa aos 16 anos, foi secretária, ardina, fez anúncios. Enfim, levou tempo a descobrir a vocação artística que a levaria dos espectáculos de rua nos passeios de Paris ao reconhecimento da Teté em Portugal. Este seu início de percurso, que me atrevo a descrever como errático ou diletante, aproxima-a dos jovens que o Chapitô acolhe?**

Absolutamente. Eu sou uma autodidacta, comecei na rua e fui construindo a minha figura. Claro que, com o meu espectáculo, fui entrando na Barraca, na Cornucópia ou na Comuna, mas sou fiel à rua. Por isso percebo de imediato estes jovens. Eles não me levam à certa. Sei para onde queremos ir e sei para o que os estou a convidar. Sei que tanto se faz uma grande pateada quando a coisa corre mal, como se aplaude quando corre bem. Sei isso melhor que ninguém, melhor que qualquer sociólogo.

**Os jovens socialmente mais frágeis, por terem tido poucas oportunidades na vida, acabam por ter mais potencial que outros?**

Não têm nem mais nem menos, simplesmente não foram bafejados pela sorte, e é para eles que eu trabalho. Não faria sentido criar uma escola elitista, num meio de onde eu já venho. Aqui dou-lhes o que eles não têm. O meu papel é fazê-los descobrir as suas apetências, as suas capacidades e os seus talentos, como aos outros. E se no final forem tão bons quanto os mais favorecidos, é fantástico. Isso aliás já aconteceu. Quem no ano passado ganhou o prémio de novos talentos em França, foi exactamente o João Paulo Santos: um aluno aqui do Chapitô, que vem de uma família de dez irmãos com quem vivia no Casal Ventoso. Candidatou-se à escola, fez aqui três anos, acabou por ir para uma escola de circo de ensino superior, em França, e ganhou o prémio. É fantástico. Ele teve uma oportunidade e aproveitou-a. E vai ser um grande mestre, poderá vir a ser o homem que toma conta desta escola. Agora, ele



não tem nem mais nem menos que os outros. Teve foi uma oportunidade sem a qual não teria descoberto aquilo de que era capaz.

**Consegue-se formar um artista de circo em três anos?**

Não se forma ninguém em três anos. Eu fiz sapateado, e o Fred Astair dizia: “são cem anos para um pé, cem anos para o outro”. A vida vai-nos ensinando e temos que estar muito atentos a ela. Eu também continuo a aprender, por isso ninguém pode dizer que está formado. No entanto, o que aqui fornecemos a nível académico é uma base de formação artística. Se eles querem continuar a carreira artística, seguem para outras escolas, de ensino superior, que pertencem como nós a uma rede internacional, a federação europeia de escolas de circo profissionais (FEDEC).

**O que é hoje o circo?**

Eu não sei o que é o circo. Eu venho do circo tradicional, ao qual me mantenho fiel. Porém, aprecio muito alguns espectáculos mais contemporâneos, mais...

**... o chamado Novo Circo?**

É um outro circo, que está a surgir. É

aquilo que lhe quisermos chamar porque é um espectáculo quase tão aberto e tão vasto quanto a ópera, um espectáculo onde tudo é possível. Tem é que ser bem encenado, ter boa música, bons artistas e bons actores, já.

**Tem saudades da cena?**

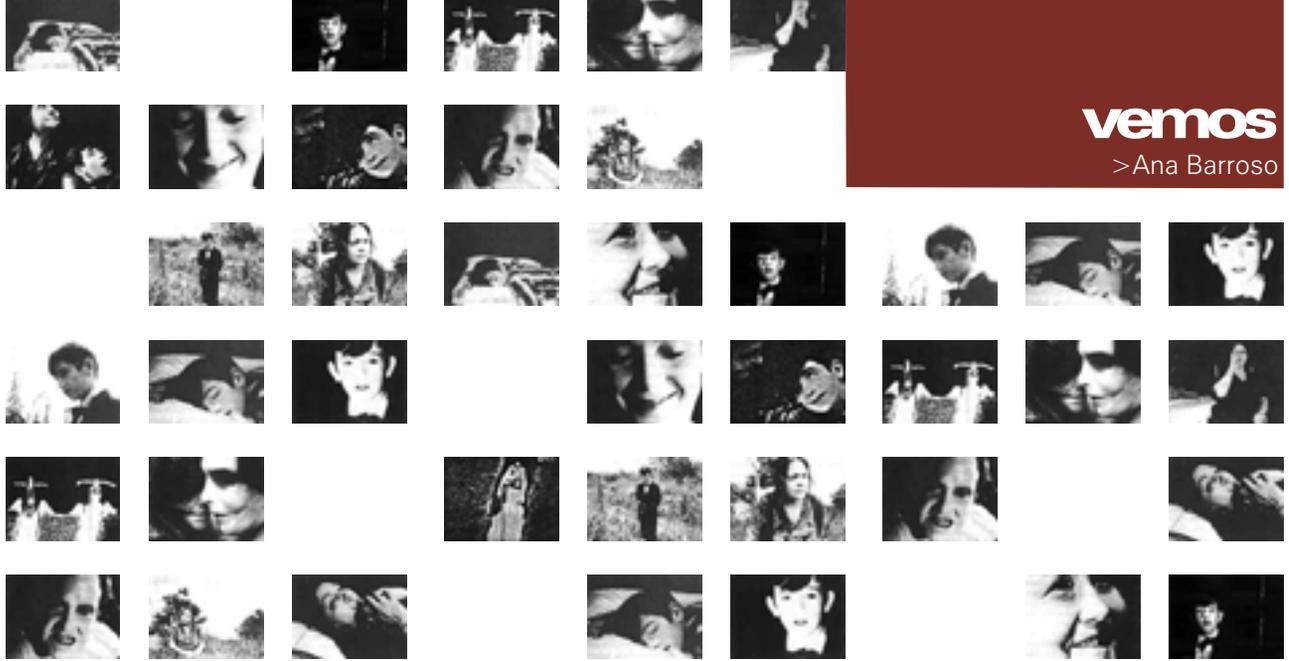
Tenho muitas saudades de actuar e quero voltar. Ainda não sei quando, mas quero lá chegar. Será possível quando a administração deste projecto for mais autónoma.

**Sente que de alguma forma sacrificou a sua carreira artística?**

Eu não sou de sacrifícios. A Madonna é que se crucifica em palco. O papa que esteja tranquilo que eu não vou para a cruz, mas fiz uma opção. Não me sinto frustrada mas estou ansiosa por recuperar o tempo que possa ter desviado da minha carreira e dos meus afectos.

**Regressará enquanto Teté, a mulher palhaço?**

Ainda não sei, é possível... mas agora quero é cantar. Deixei de fumar e por isso estou cheia de energia outra vez, o que é um problema para a sociedade (risos).



vemos

>Ana Barroso

## THE SHORT FILMS OF DAVID LYNCH

Através de uma longa e fascinante entrevista concedida a Rodley (Lynch on Lynch), é-nos possível penetrar no íntimo criativo do cineasta David Lynch. A entrevista proporciona leituras múltiplas dos mundos fílmico e real, que coexistem numa espécie de fusão alquímica e torna evidente que as curtas-metragens do início da sua carreira cinematográfica constituem o universo embrionário de toda a sua obra.

Estes filmes são a face mais visível da radicalidade de Lynch, porque nos transportam para um estado onírico auto-referencial puro. Dos sentimentos de estranheza e de perplexidade que constituem os ossos da obra crítica de Lynch, crescem imaginários e relações fantomáticas que nos agarram e largam logo de seguida, como se estivessemos dentro de um sonho, onde a palpabilidade e a consistência racionalizante cederam. O universo de Lynch não se decalca da realidade, portanto, mas constrói-se de intuição criativa e assenta num equilíbrio de forças misteriosas. O mundo real rasga-se violentamente e caímos num mundo abstracto, num outro tempo, num outro espaço. Não é, por isso, de espantar que Lynch se rebele contra narrativas e personagens convencionais, mas antes, invista num dealbar de emoções e de pensamentos cativos do subconsciente, rejeitando a formalidade do diálogo explicativo.

Lynch conta a Rodley um episódio do início da sua carreira como cineasta (a propósito de um argumento de 45 páginas, intitulado Gardenback) que

ilustra perfeitamente esta posição e que, pelas suas características cómicas e fundamentais, não podemos deixar de transcrever:

“Então, um dia, eu e o Frank fomos mostrar o argumento a um tipo da Fox e ele disse-me ( ... ) que tinha que escrever 115 ou 110 páginas, porque tinha que ser transformado numa longa metragem. Isso magoou-me imenso, e perguntei ‘O que é que ele quer dizer com isso?’ Então, o Frank explicou-me. Ele disse coisas do género: ‘Tens que ter cenas entre as pessoas. E elas têm que falar. Devas pensar em escrever alguns diálogos.’ E eu continuava sem perceber o que é que ele queria dizer com aquilo. E perguntei-lhe: ‘E o que é que elas vão dizer?’”

Nesta altura, Lynch vivia em Filadélfia (cidade que ele considerava claustrofóbica e aterradora e que, mais tarde, vai servir de inspiração para o mundo fantástico de *Eraserhead*, a sua primeira longa-metragem) e estudava pintura na Academia de Belas Artes da Pensilvânia, tendo decidido, entretanto, iniciar-se como cineasta. Em 1967 faz o seu primeiro filme animado (com a duração de um minuto), que reflecte o mundo negro e perturbado das suas telas (e aqui não podemos ignorar a influência de Francis Bacon), intitulado *Six Men Getting Sick*. No ano seguinte, realiza *The Alphabet* (com a duração de 4 minutos), um exercício estilístico abstracto sobre o processo da aprendizagem que mostra como este pode ser algo penoso e até venenoso. Reflexo da sua frustração sobre a necessidade de ser verbal para ser-se expressivo, este filme constitui uma pedra seminal no universo Lyn-

chiano. Ao invés das palavras, Lynch prefere comunicar através de sons e ruídos, mais puros e entranhados na nossa condição humana do que a linguagem verbal. Bizarro, não é? É disso que trata a curta seguinte (1970), intitulada *The Grandmother*. Aqui, a música começa a ganhar uma densidade especial na construção das ambiências e das atmosferas, algo de profundamente essencial em todos os seus filmes posteriores.

Volvidos 4 anos, Lynch abandona esta fase pré-verbal e realiza *The Amputee*. Nesta curta, uma mulher sentada lê e escreve uma carta mentalmente, enquanto um médico (interpretado pelo próprio Lynch) lhe faz o curativo às pernas amputadas, embora a sua presença seja totalmente ignorada. O discurso proferido está longe da coerência e da inteligibilidade pretendidas pelo espectador, estende-se antes num emaranhado de ideias e de pensamentos oblíquos.

Todas estas curtas antecederam *Eraserhead*, de 1976, e estão compiladas no DVD, agora reeditado, *The Short Films of David Lynch*. Refira-se ainda que este DVD inclui também a curta *The Cowboy and The Frenchman* (com a duração de 22 minutos), realizado entre o filme *Blue Velvet* e o episódio piloto da série *Twin Peaks*, e que todos os filmes são apresentados e comentados pelo próprio Lynch.

Enquanto aguardamos a estreia do último filme – *The Inland Empire* – ver ou rever estas obras constitui um excelente introdutório aos mundos obsessivos e dramáticos de um dos mais importantes realizadores da actualidade.



# À l'avant-garde de quel théâtre?

Sous la règle,  
découvrez l'abus.  
*Bertold Brecht*

Não há obra total  
sem contradição.  
*Roland Barthes*

Podemos começar por falar em identidade e tentar perceber se o que caracteriza o trabalho do Teatro Praga tem mais a ver com as circunstâncias de produção (leia-se a envolvente política, social e cultural) ou com uma vontade de inscrever no acto performático uma dimensão de real e de verdade que tende a estar esquecida naquilo a que se convencionou chamar “urgência criativa”.

Diria que mais do que se distinguirem da massa artística pelo modo como questionam o teatro que fazem (que se faz), existe uma vontade/necessidade de viverem em confronto com as respostas que daí surgem. Sobretudo porque uma limitação às fronteiras condicionantes da realidade nacional daria aos espectáculos uma finitude e hiper-efemeridade em vez de lançar pistas para o programa que estão a construir. Programa esse que assenta numa relação estreita com o espectador, no estabelecimento e desconstrução de um corpo referencial e na reflexão em torno de uma ideia de teatro enquanto agente activo (e inter-

ventivo), primeiro no seio da comunidade artística (onde acaba?), depois no contexto onde se insere.

A identidade do Teatro Praga não está, portanto, só nos seus espectáculos, mas sobretudo na recepção desses espectáculos. O modo como deles se parte para observar a complexa rede onde se inserem força-(n)os a uma permanente evolução. É certo que nada disto é novo ou original, mas já dizia Arno Gruen que não se criam novos deuses só porque se substituíram os velhos...

Pensemos na frase “a responsabilidade máxima do espectador” que surgiu por diversas vezes nos espectáculos e tem feito destes um desafio permanente à definição do lugar do espectador nas propostas da companhia. Que pode levar um projecto artístico a querer estabelecer com quem vê uma relação directa e inter-dependente, falsificando aliás a ideia de que os espectáculos podem acontecer sem a intervenção directa dos espectadores? Diria que pela necessidade de transformar o espectáculo numa experiência

estética, uma vez que esta “não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda pela reconstrução da intenção do seu autor. A experiência primária realiza-se na sintonia com o seu efeito estético, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva”. Mas uma experiência estética que seja, ao mesmo tempo, uma fronteira que se deve (querer) atravessar. E isto inclui a própria companhia, obrigada que fica a uma reflexão pública.

Portanto, a identidade do Teatro Praga existe numa relação de projecção-reflexo na qual o que se dá a ver serve como catalizador de uma série de estruturas convencionais. Estruturas essas que são tanto dramaturgicas (o texto não é um centro, é um disseminador) como hierárquicas (numa tentativa de encontrar o fio vermelho que as une) ou referenciais (onde a referência não é um fim em si mesmo, mas uma porta comunicante). Na verdade, estamos perante objectos que, atentos à condição física de serem teatro (logo, ficção), buscam uma



lógica que recupere o sentido primário das acções. Como já referiram por diversas vezes, devolver ao teatro o que é do teatro. “A responsabilidade máxima do espectador” é, então, ser-se capaz de encontrar no caos ficcional a verdade original (antes do pecado, portanto).

Estamos perante uma dimensão iminentemente política. Esta dimensão de resgate (o teatro ao teatro) contraria o que se espera de uma companhia contemporânea, assente normalmente em pressupostos de recusa e contaminação artística. Arriscaria dizer que aquilo que o Teatro Praga faz é puramente convencional, no sentido brechtiano do termo, onde a convenção deve pressupor uma abertura de limites (à regra, aplicar o abusivo, dizia Brecht). E, no caso concreto, o limite do teatro não reside no reconhecimento imediato da proposta e menos ainda na satisfação das partes. Reside, sim, num constante questionamento sobre a validade do que se faz.

Em 1965, Roland Barthes perguntava: “como fazer uma arte difícil e ao mesmo tempo acessível?”. Para o Teatro Praga essa resposta existe sobre a forma de espectáculos em que a matéria de base é o próprio teatro, no modo como é visto e feito. Jogando permanente, com o conflito entre o verdadeiro e o falso (a desconstrução do jogo cénico através de um prolongado improvisado em *Um Mês no Campo* (2002), o jogo que determinava os intérpretes de *Private Lives* (2003), o público dividido em *Título* (2004), as entrevistas que serviram a dramaturgia de *Sobre a Mesa, a Faca* (2005), a fragmentação das memórias teatrais em *Agatha Christie* (2005)), constroem estruturas cénicas onde o fazer sob a forma de teatro serve de pretexto para abolir a distância entre retrato e retratado. A possibilidade de tudo poder ser

transformado em matéria teatral dá aos espectáculos não um cunho de real (no que isso implicaria de facilidade de reconhecimento), mas antes torna falsa a própria realidade. À pergunta colocada por Barthes o Teatro Praga responde: com a vida.

A contemporaneidade portanto, porque contemporâneo é o todo presente aqui e agora, independentemente da data de realização. Está no modo como se perpetuam as referências, a validade contemporânea das mesmas (veja-se o modo como em *Alice no Armário* (2004) dão à história de Lewis Carroll uma dimensão trágica, ou em *De Repente Eu...* (2003) se apropriam de um mal-de-vivre geracional, fazendo deste matéria para radicalizar a vida). Através deste mecanismo de apropriação, os intérpretes são uma espécie de agentes perversos no processo de fixação de novas fronteiras para a referência. Esta ideia de perverso, subversão, sedutor e pecado está cada vez mais presente (por exemplo, na relação de um para um subjacente ao ciclo *Shall We Dance* (2004-...), no espelhamento do establishment que bebe do seu próprio veneno em \*\*\*\*\* (2005), ou na exposição de *Guilty Pleasures* em *Eurovision* (2006)) e tem levado os espectáculos a um confronto estético e teórico que poderia (se não fosse retórico) ser designado como avant-garde. Mas, e citando a pergunta de Barthes que dá nome ao texto: “na avant-garde de que teatro?”

Segundo Barthes, a avant-garde nasce para o artista como um modo de resolver uma contradição histórica precisa: contestar uma burguesia com poder mas cada vez mais retrógrada. Ou seja, impedir que o acesso à cultura e à reflexão se tornasse cada vez menos enquistado por uma normatividade. Por isso mesmo, não designa outra coisa senão uma extensão um

pouco exuberante e excêntrica do domínio burguês. Razão pela qual, se arrisco afirmar que o teatro praguiano é convencional, é-o porque obriga a uma morte da realidade falsa, da convenção instalada, da prevalência de uma matéria sobre outra. É-o porque pressupõe uma dissecação das razões da morte, obrigando a que sejam intimados, para julgamento, os culpados. Não há nada só por haver. Nem cena, espaço, actores, texto, espectador, encenador, nem tempo, figurinos, cenários, adereços ou mensagem. Para haver isso tudo, tem que haver responsabilidade. E é isso que se reclama. Logo, cada coisa convocada deve procurar organizar-se, justificando a sua presença. Trata-se de um trabalho (e um processo) de depuração e limpeza teatral. De uma vontade de pensar e fazer o teatro enquanto um jogo, entre o lúdico e a roleta-russa, que deve pôr em causa o modo como nos relacionamos com os objectos teatrais. De que serve ver um espectáculo? Porque escolhemos estar ali? Que papel queremos ter? Como (re)agimos? O que fazemos com isso?

Volto à questão inicial para dizer que se procura aqui desenhar a identidade do teatro/de um teatro. Político, implicado, em exploração, que se questiona. Uma identidade passível de contribuir para uma reflexão mais ampla sobre a importância das coisas. Uma identidade sob a forma de espectáculo que não se esgota nem pretende ter outra definição. Nem híbrido, nem deslocado. Um teatro contraditório, sim. Um teatro vivo.

*Luís Costa Lima in A literatura e o leitor – textos da estética da recepção, Edições Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1979, p. 46.*

*Roland Barthes in J'ai toujours aimé le théâtre..., texto incluído no livro de recolhas Écrits sur le théâtre, Éditions du Seuil, Paris, 2002, p.22. idem*



## CONVERSAS

GASPAR Então, Sousa, tudo bem por aqui?

SOUSA Tudo bem, senhor Gaspar. Veio aí a dona Arminda das fotocópias para saber se faltava alguma coisa, mas eu disse-lhe que achava que não.

GASPAR Disse-lhe que não? Mas isso compete a mim dizer, Sousa.

SOUSA Eu sei, senhor Gaspar, eu disse aquilo só para ela não ficar por aí na conversa com as outras.

GASPAR Bom, que não se repita. Veio algum correio para mim?

SOUSA Parece ser a papelada do costume.

GASPAR Mas você andou a mexer no meu correio?!

SOUSA Deus me livre, senhor Gaspar, isto é uma maneira de dizer. É que não veio nada com aspecto diferente.

GASPAR Sabe que não se deve mexer no correio dos directores. Nem dos directores nem das outras pessoas, Sousa, saiba ficar no seu lugar, homem.

SOUSA Com certeza, senhor Gaspar.

GASPAR Telefonou alguém?

SOUSA (cauteloso) Não faço ideia, senhor Gaspar.

GASPAR Então eu pago-lhe para quê? Não veio atender o telefone?

SOUSA Queria desculpar, senhor Gaspar, mas é que eu não ouvi o telefone tocar. Se tivesse ouvido, eu tinha atendido, claro está.

GASPAR É que pela sua resposta...

SOUSA Queria desculpar, senhor Gaspar.

GASPAR Hoje vamos ter um dia muito duro, Sousa. Prepare-se para sofrer.

SOUSA Sofrer?

GASPAR É como lhe digo. Vamos falar ao Freitas da contabilidade.

SOUSA Não falamos todos os dias?

GASPAR Vamos dizer-lhe que o contrato acabou.

SOUSA Que o contrato acabou? Céus! O homem não sabe de nada?

GASPAR Não seria de bom tom dizer-lhe muito cedo...

SOUSA Mas o homem tinha direito a...

GASPAR Não tem direitos nenhuns, homem, deixe-se de coisas. Vai receber uma indemnização para ficar calado e já é uma sorte.

SOUSA Não me parece bem.

GASPAR A si não tem de parecer nada. Você fica aqui a falar com ele e comigo e chega.

SOUSA Eu?! A falar com o Freitas? Eu sou amigo dele desde que entrámos para a firma, não brinque comigo.

GASPAR Mais uma razão.

SOUSA Mais uma razão para quê, senhor Gaspar?

GASPAR Para me ajudar a falar com ele, Sousa. O Freitas precisa de se sentir acompanhado.

SOUSA Ai isso é que não, eu fazer de traidor é que não.

GASPAR Traidor? Sousa, você é o meu assistente aqui na firma!

SOUSA Pois sou, mas antes disso sou amigo do Freitas.

GASPAR Vai dar cobertura a um incompetente? É isso que está a querer dizer?

SOUSA Só estou a dizer que ele é meu amigo e que não quero estar presente nessa conversa, senhor Gaspar, só isso. Eu julguei que o senhor já lhe tinha dito que ele ia ser despedido.

GASPAR Não dependia de mim...

SOUSA Mas não é o senhor que manda no pessoal da casa?

GASPAR Não é bem assim, Sousa, isso é a sua mente simples a ditar-lhe regras que não existem. Bem sabe que ele me encobriu naquela coisa do dinheiro e eu tenho de ter cuidado...

SOUSA Então quem é que manda aqui, senhor Gaspar?

GASPAR Fica-lhe mal essa pergunta. Vou ignorá-la.

SOUSA Mas eu gostava de saber.

- GASPAR Ó Sousa, por favor... Esteja mas é aqui às duas em ponto, que é a hora a que vem o Freitas.
- SOUSA Senhor Gaspar, o senhor desculpe a insistência, mas eu, isso, não faço. Isso é conversa entre patrão e empregado...
- GASPAR E você é o quê? Diga-me lá...
- SOUSA Sou seu empregado...
- GASPAR Meu assistente.
- SOUSA Para estas coisas, não, senhor Gaspar, tem de entender.
- GASPAR Quem parece não estar a entender é o Sousa. Eu estou a dar-lhe uma ordem.
- SOUSA Que eu não posso cumprir.
- GASPAR Pode saber-se porquê?
- SOUSA Eu já expliquei ao senhor Gaspar que sou amigo do Freitas.
- GASPAR Então tenho de ser eu a dar explicações mas é a si. Isto é uma ordem!
- SOUSA Não posso.
- GASPAR Tem consciência de que o posso prejudicar? Sousa, fiz-lhe uma pergunta. Tem consciência de que o posso prejudicar?
- SOUSA Então o senhor não disse que não mandava no pessoal da firma...?
- GASPAR Está a ser insolente, Sousa.
- SOUSA O senhor Gaspar está assim a, como hei-de dizer, está a ameaçar-me.
- GASPAR Ameaçar?! O Sousa não deve estar bom! Eu não ameaço, faço!
- SOUSA Então mais uma razão para falar com o Freitas sozinho. Quem o encobriu foi ele, eu não tive nada a ver com isso, eu não vou falar com ele. Para todos os efeitos, eu até nem sei de nada.
- GASPAR Você está a pôr-me fora de mim! Você vai ajudar-me na conversa com o Freitas ou então está em grandes apuros.
- SOUSA Deixá-lo. Não faço isso a um amigo. O senhor Gaspar já lhe devia ter dito há mais tempo. Não vou estar aqui para parecer que tenho alguma coisa a ver com o despedimento dele.
- GASPAR O seu lugar aqui está em perigo, Sousa, pondere bem.
- SOUSA Eu não estou interessado nisso.
- GASPAR Você quer que eu o despeça já hoje? É isso que quer? Olhe que nem indemnização, ouviu, nem indemnização você leva, está a compreender?
- SOUSA Eu já estava à espera.
- GASPAR O que é que quer dizer com isso?
- SOUSA Eu bem vi as cartinhas do nosso sub-chefe ali em cima da mesa...
- GASPAR Eu não acredito! Você andou realmente a espiar o correio...
- SOUSA O senhor também mexe nos meus papéis. Que eu saiba, lá porque sou seu assistente...
- GASPAR Era, Sousa, era! Pode ter a certeza que a partir de hoje deixou de ser.
- SOUSA Isso é o que vamos ver...
- GASPAR O que é que quer dizer com isso?
- SOUSA O senhor é pouco cauteloso.
- GASPAR Estou a ver que sim. Você mexe nas minhas cartas, faz insinuações... que mais faz, Sousa, diga lá?
- SOUSA O que faço é a mando de outro.
- GASPAR O quê?! O que é que você está para aí a dizer?
- SOUSA O senhor não é surdo, ouviu muito bem.
- GASPAR Quem, vá, diga quem!
- SOUSA Às três horas já vai ver.
- GASPAR O que é que vai acontecer às três horas?
- SOUSA Deve ser alguém a falar consigo.
- GASPAR Quem?! Pois não vê que eu é que mando na firma?!
- SOUSA Ainda há bocado disse que não...
- GASPAR Isso era para o convencer, Sousa, eu é que mando aqui.
- SOUSA Não é o que se diz lá fora.
- GASPAR Lá fora?! Quem é que diz o quê lá fora?!
- SOUSA Olhe, eu não digo nada. Eu recusei-me a estar presente na conversa que vão ter consigo, está a ver, já trabalho consigo há tantos anos...
- GASPAR Você não tem feito outra coisa se não espiar-me.
- SOUSA Mas não foi da minha iniciativa. Pode crer que a princípio até me custou dizer à direcção aquelas coisas dos desvios que o senhor fazia. Mas sabe, a casa é cara, o emprego é bom e é para manter...
- GASPAR Você é um nojo!
- SOUSA Ora, não diga isso. Não fiz nada que o senhor não teria feito por mim, ou melhor, contra mim. Bom dia.
- GASPAR Onde é que você vai?
- SOUSA Meti o dia. Sabe, estas conversas deixam-me sempre mal disposto...

*FIM*



## BATAS BRANCAS

Nos meus tempos de menino, as manifestações públicas de pesar ou de júbilo eram encenadas de acordo com uma coreografia muito rígida imposta pelo regime. Em cada concelho todos estavam obrigados a participar. Os meninos e as meninas da escola primária não eram excepção e lá íamos, com as nossas batas brancas, testemunhar a dor ou a alegria colectivas. Naquela vez, a ocasião era festiva. Ia ser inaugurada a chamada “Avenida Almirante Henrique Tenreiro”. Marchámos desde as escolas, duas filas de meninos e meninas de batas brancas, até ao Largo do Castelo, por detrás da Câmara, onde nos juntámos ao povo que foi possível arregimentar para o efeito e à banda da Música. Recordo a energia dos organizadores a correr e a saltar para verificar se tudo estava em condições, para que o ilustre visitante que se dignara dar o seu nome à nossa avenida não pudesse colocar qualquer reparo. O homem, que era um importantíssimo industrial da pesca do bacalhau e uma figura grada do regime fascista, lá chegou para descerrar a lápide que ficou a assinalar, na

parede do Lar Pratz, o nome da nova avenida. Convenhamos que não era uma verdadeira avenida. Tratava-se antes de uma rua com um declive bastante acentuado, aquilo a que se poderia chamar, com mais propriedade, uma rampa. Mas o homem manifestou agradecimento e satisfação. Era também o que faltava, depois de termos desfilado desde o largo do Castelo pelas calçadas do então coração da Cidade. Primeiro, direito ao Largo dos Penedos e, depois de uma paragem para rectificar os alinhamentos, arrancarmos, sempre com a banda a tocar uma marcha triunfal, num segundo lanço, até à Guarda-Fiscal. Aí, realinhados pela segunda vez, subimos pela rampa íngreme que contornava o Lar Pratz e nos conduzia ao início da futura Avenida com o nome da Excelência dos bacalhaus. A rampa, embora pequena, causava impacto a quem nela caminhava, quer a subisse quer a descesse. Ainda hoje assim é. Quando vinha da Ribeira, onde fora buscar a cesta do meu pai, na qual transportava as nossas próximas refeições, fazia várias paragens

para recuperar forças. A que mais me marcava era a que fazia no topo das escadas junto ao chafariz, no alinhamento da velha rampa, ou da nova avenida, conforme queiram. Depois de pousar a cesta, quando levantava a cabeça, parecia-me sempre que o declive acentuado se iniciava na base do depósito da água que o Arquitecto Martinez dos Santos, com a sua sensibilidade, tinha projectado para abastecer de água parte da cidade e para, em simultâneo, a embelezar. Um monumento urbano, como agora se diz, de carácter utilitário, juntando em doses muito elevadas, o útil ao belo, coisa rara, ontem como hoje.

O velho edifício do Lar Pratz, no qual nasci e comecei a escola primária – foi durante muitos anos a Maternidade dos filhos dos Pescadores e a sua Escola Primária – reforçava essa sensação de vertigem. Depois de recuperar forças e pegar de novo na cesta, quando passava debaixo da primeira janela, olhava o peitoril situado a uma altura que mais do que duplicava a minha, para, chegado ao outro extremo do edifício, já cansado, poder sentar-me



no peitoril da última janela. Anos mais tarde, Martinez dos Santos projectou o Bairro Norton de Matos, com a cuidada localização dos edifícios recuados ao redor de duas praças desniveladas. Recordo, ainda, o facto de, depois de ultrapassar o muro da capitania, a minha atenção ser captada pela praça aberta à minha esquerda, a que se seguia, após passar a empena de um edifício, outra praça com o mesmo traçado. Passei a ter a sensação de que a rampa tinha ficado menos inclinada.

Para quem descia, era a mãe natureza que nos oferecia, ainda nos oferece, com umas pedras pelo meio, o mar de Sines, a calma baía de quase todos os dias e o mar batido e rijo dos dias de suestada, como dizia o meu avô. Uma beleza avassaladora, capaz de nos reconciliar com o mundo e de nos recuperar mesmo nos momentos de maior desânimo. Nesse local, onde se devia celebrar a natureza e, porque não, essa figura relevante da história de Sines, o arquitecto Martinez dos Santos, celebrávamos afinal, o Almirante do Bacalhau, Henrique Tenreiro de seu nome. Seria ele, com a sua influência política, em troca do nomezito na avenida, a trazer para Sines o Hospital e o Porto de Pesca, velhas aspirações da população. Um ingrato, o raio do Almirante que se finou, mais o regime, sem nos ter agradecido

devidamente a placa e a longa marcha do Castelo ao Lar Pratz no meio do povo, com a cabeça a rebentar dos acordes, vigorosos como nunca, da velha Banda. Não sei se o homem estava preparado para perceber tudo isto de que vos falo. Manifestou contentamento, embora comedido, que o que ele tinha era autoridade e o que ele exigia, como mandatário do regime, era respeito e obediência.

Um dia, a obediência e o respeito já não faziam qualquer sentido e o povo, a memória colectiva que o povo transporta, não esqueceu a inutilidade daquela placa, e lá foram alguns destruí-la. Nos novos tempos, a vila tinha vergonha de ter, na sua toponímia, o nome de um figurão da ditadura e queria, dessa forma, apagar da memória a mancha, o gesto insensato, de umas décadas atrás. Alguns dos que colocaram a placa foram, depois, parte da equipa que a quebrou. Era uma placa conhecida. Desta vez, a coisa passou-se sem a presença das batas brancas.

Ainda hoje Martinez dos Santos não teve direito ao reconhecimento público da sua obra, ao menos a uma medalha de mérito municipal. Imagino que isso não o perturbará, ele que abandonou Sines decidido a nunca mais voltar. Conheci primeiro a obra de Martinez e só cheguei ao conhecimento do homem muito mais tarde.

Quem me falou de muitas destas coisas, em longas tardes de conversa e de muitas imperiais, foi aquele que construiu grande parte da obra do mestre arquitecto. Carlos Guegué, Carlos da Silva Rodrigues de seu nome, mestre construtor, com uma memória privilegiada desse tempo. Carlos Guegué, anarco-sindiclaista, preso pela PIDE no seguimento da revolta de 18 de Janeiro de 1934, que, em Sines, se traduziu por um dia de greve geral, e transportado para Lisboa juntamente com dez camaradas, já que 6 dos 17 do comité organizador conseguiram fugir. No livro de Fátima Patriarca sobre esta revolta(\*), Carlos Guegué e Carlos da Silva Rodrigues são considerados como duas personagens distintas. Mestre Carlos, tal como o seu amigo arquitecto, nunca mereceu, até hoje, qualquer reconhecimento público.

Como já sabemos, a ignorância é intemporal e sobrevive mesmo à mudança de regime. Põe placas, tira placas, mas raramente é capaz de reconhecer o mérito dos melhores, mesmo quando ele é visível nas ruas da Cidade.

(\*)- *Fátima Patriarca. Sindicatos contra Salazar. A revolta do 18 de Janeiro de 1934. ICS. 2000.*



## O RELÓGIO CANTOR

As imagens atropelavam-se todas umas às outras numa confusão tal que me fizeram acordar sobressaltado, alguns minutos antes do telemóvel tocar para despertar. Fiquei na cama mais uns momentos a recordar algumas partes do meu sonho agitado. Lembrava-me de um coelho que corria, pois estava atrasado; de sombras que se moviam sobre números; de areias que deslizavam em recipientes de vidro; de barcos onde marinheiros olhavam o Sol; de gotas que caíam lentamente, fazendo pequenos ruídos agudos.

Levantei-me para o meu penúltimo dia de Geneve, com uma só ideia em mente. Tinha de encontrar a única coisa que pensara comprar como recordação da Suíça: um relógio de cuco. Enquanto me vestia, recordei um fim de tarde em que eu e o meu irmão mais novo tínhamos desmanchado um relógio de cuco, para percebermos como é que ele cantava. O relógio tinha-me sido dado pelo meu patrão da Ourivesaria Mónaco, em

Campo de Ourique, onde eu estava a trabalhar como castigo por ter chumbado por faltas, no primeiro ano do liceu. O relógio tinha sido abandonado pelo dono, que resolvera não o ir buscar à loja, quando soube que não tinha arranjo. E percebi, então, que o cantar do passarinho que saía pela porta a cada hora e meia, era produzido por meio de um pequeno fole, algo semelhante ao das concertinas.

Enquanto comia o pequeno-almoço, no hotel que pertencia ao Exército de Salvação, recordei a minha chegada, quase quatro semanas antes, ao país dos relógios. Mesmo que pudesse haver alguém que não tivesse essa informação, decerto que se aperceberia disso assim que chegasse ao aeroporto. Os imensos corredores, que ladeiam o caminho até à zona de recepção das malas, estão cobertos com inúmeros anúncios a maravilhosos relógios e aos sonhos de vida que eles podem trazer aos seus futuros donos. Se ainda assim não tivesse nisso reparado, por estar a falar com outros, quando chegasse ao Lago Léman (que eu conhecia como lago Geneve) e ao seu imponente repuxo de água que sobe a uma altura de cerca de 140m,

saindo a uma velocidade próximas dos 200 km à hora ao dar uma vista de olhos pelos bonitos edifícios que o circundam, repararia nos reclames luminosos às grandes marcas de relógios colocados junto aos telhados.

Em Geneve, eu, amante de relógios desde os meus 12 anos, sentia-me como se estivesse num museu descomunalmente grande. As ruas de comércio, que são mesmo muitas, eram as salas de exposição das obras relojoeiras. E assim, nos dias que lá passei, apesar de só passear ao fim da tarde e depois do jantar já que o resto do dia andava de bicicleta pelos inúmeros parques que lá existem pude deambular pelas ruas, nariz encostado aos vidros de quase 1cm de espessura, admirando relógios, autênticas obras de arte saídas da mestria de artesãos com saberes trazidos de antigamente. Durante esses passeios, lembrei-me do primeiro relógio que comprei, cuja metade do custo suporrei com as muitas carcaças com margarina Vaqueiro que vendi aos meus colegas da Casa Pia. Também me recordei de alguns nomes que o meu amigo Costa me ensinou e que aprendera no seu curso de relojoaria: Âncora, Roda de Escape, Roda de Balanço, Cavilhas,



Rubis (que eram sintéticos) entre muitos outros de que entretanto me esqueci. Lembrei-me dum relógio de Sol que existe em Londres, numa pequena praça próxima de Covent Garden, e que tem sete quadrantes, de modo a que, dos prédios circundantes, se possam ver as horas sem sair de casa. Lembrei-me duma legenda, que lera no Observatório de Greenwich, sobre a importância que o relógio tivera para o processo da determinação da longitude, isto muito antes de se ter inventado o sistema GPS. E lá continuava pelas ruas à procura das lojas que vendessem o meu desejado relógio de cuco. Não foi nas relojoarias que o vi à venda, mas sim nas lojas de souvenirs. Lá dentro, era uma luta para encontrar os relógios que fossem mecânicos, no processo de empurrar os ponteiros ao sabor e ao ritmo do tempo. A grande maioria dos expostos eram de quartzo ou electrónicos, o que lhes permitia fazer bonecos dançarem ao som de músicas electronicamente estridentes. Mas lá consegui encontrar um parecido com o que, algumas décadas antes, desmontara, na busca de respostas à minha curiosidade. Tinha uma cabeça de veado no alto e, a ladearem a janela

do passarinho cantor, um coelho e um pássaro de que não reconheci a espécie. E até tinha marca: a Lötscher, que afirma fazer o único relógio de cuco suíço genuíno do mundo. Deu-me confiança e comprei-o.

De volta ao hotel, vinha contente pela compra e tentava afastar de mim o meu eu pessimista, que me dizia que eu ainda ia ter problemas no aeroporto, tendo em conta as notícias recentes do aperto das normas de segurança, fruto de tentativas bombistas falhadas num dos aeroportos de Londres, dias antes.

Na manhã do meu dia de regresso a Portugal, parti com a minha bicicleta ao encontro da caixa onde ela viajaria no avião, e que tinha sido deixada no hotel, próximo do aeroporto, onde dormira na noite em que chegara para as minhas férias à volta do Lago Léman e do Monte Branco. A caixa do relógio ia atrás de mim, na bagageira, para onde eu olhava frequentemente, a ver se ainda estava lá. E nesse percurso de meia hora, veio-me à cabeça a questão do Tempo, indissociável dos relógios. É contínuo ou descontínuo, como dizem os quânticos? Existe mesmo ou é uma invenção filosófica, para nos dar tranquilidade? Será que anda

mais devagar quando nos movemos mais rapidamente, como diz a Teoria da Relatividade? Será que chega mesmo a parar se estivermos muito “pertinho” dum Buraco Negro? Será que o coelho da Alice conseguiu chegar a tempo? Será que um relógio parado é mais certo que um que se atrasa um segundo por mês? E lá fui andando devagarinho, olho na estrada, olho no relógio de cuco, entre todas as divagações que me fizeram perder a noção do tempo.

Agora, já em casa, em frente à TV, sou atraído pelo meu relógio, quando, de meia em meia hora, resolve abrir uma porta e deixar sair envergonhadamente um pequeno passarinho mecânico, que tenta imitar o pássaro que já ouvi na floresta que envolve Santo André. Ah, já me esquecia. Afinal, não tive problemas no aeroporto e a caixa do relógio até veio junto de mim, dentro do avião. O mais estranho é que, em casa, como é meu costume após umas férias, tentei pôr a funcionar o meu relógio de móvel, inglês, dos anos 40 do século passado, e ele não quis voltar a funcionar. Será que foi por ciúmes do meu relógio de cuco cantor? Será que o Tempo também é temperamental?



**Gavin Bryars,**  
**“Jesus' Blood Never Failed Me Yet”**  
CD, 1993 Point Music (Point Music 438-823-2)

Gavin Bryars  
[www.gavinbryars.com](http://www.gavinbryars.com)

Amazon  
[www.amazon.com](http://www.amazon.com)

## **GAVIN BRYARS,** **“JESUS' BLOOD NEVER FAILED ME YET”**

Em 1972, enquanto vivia em Londres, Gavin Bryars, um dos mais reconhecidos compositores minimalistas britânicos, juntou-se a um amigo, Alan Power, na realização de um filme sobre vagabundos e pessoas que viviam em situações precárias na zona envolvente à estação de comboios de Waterloo.

Não é difícil imaginar que durante as filmagens deste documentário era vulgar os entrevistados lançarem-se espontaneamente em canções de bêbados e ladainhas sentimentais. A canção religiosa “Jesus Blood Never Failed Me Yet” surgiu precisamente neste contexto, cantada por um sem-abrigo e acabou por não ser utilizada no filme.

Depois da montagem, Gavin Bryars ficou com os pedaços de fita não incluídos no documentário e redescobriu esta melodia já em sua casa, surpreendido pelo facto de a mesma estar em perfeita afinação com o piano da sala. Reparou ainda que a canção, quando repetida, formava um ciclo algo invulgar, com a duração de 13 compassos. Surgiu, então, a ideia de gravar a melodia continuamente repetida e compor um acompanhamento de orquestra para a mesma.

Levou a gravação para o departamento de Artes de Leicester, com quem colaborava na altura, e deixou a canção a reproduzir continuamente, enquanto foi tomar um café. Ao regressar (tinha deixado a porta do estúdio entreaberta) reparou no estranho ambiente que se gerara entre as pessoas que estavam a pintar no departamento de artes, algumas das quais choravam comovidas.

Efectivamente há uma profunda melancolia nesta voz, à qual não conseguimos ficar indiferentes. Será pela ironia que decorre destes versos cantados por um sem-abrigo:

*“Jesus' blood never failed me yet  
Never failed me yet  
Jesus' blood never failed me yet  
There's one thing I know  
For he loves me so ...”?*

Se vos assusta a possibilidade de ouvir estes versos repetidos continuamente durante 74 minutos, sugiro que oiçam algumas amostras do CD, disponíveis, por exemplo, no site da amazon (basta uma pesquisa pelo nome do álbum em [www.amazon.com](http://www.amazon.com)).

Mas a verdade é que são 74 minutos mágicos que se edificam a partir desta melodia tão simples, partindo do silêncio, depois para a voz, à qual se junta um quarteto de cordas e, finalmente, uma orquestra completa. Na versão disponível em CD temos ainda a voz embriagada de Tom Waits, que foi convidado a participar, depois de ter contactado o compositor para expressar a sua admiração por esta obra hipnótica.

Não se deixem iludir pelo título: não é de forma alguma um hino religioso. É talvez um elogio à vida e à nossa capacidade de resistência. Também pela sua história, é um incentivo à nossa capacidade de estarmos atentos ao belo e às ofertas do acaso. Mesmo quando nos chegam dos locais mais improváveis.

Eu penso sempre nele quando passo pelos corpos abandonados sobre caixas de cartão, nas imediações da estação de comboios de Santa Apolónia.

Este encarte destina-se a divulgar algumas iniciativas específicas do GATO SA, da Teatroteca e da AJAGATO de cuja dinâmica integrada a revista *cena's* é um dos reflexos mais visíveis. Estas páginas pretendem também constituir um reforço dos laços que ligam os associados e todos os amigos do GATO. Uma forma de contacto diferido, também possível através do novo site [www.gatosa.com](http://www.gatosa.com)

**A MOSTRA DE TEATRO DE SANTO ANDRÉ é um reflexo da dinâmica multifacetada de formação, dinamização e divulgação teatrais criada pelo GATO SA há quase duas décadas! Talvez por isso ela foi tão bem acolhida e ganhou a adesão incondicional de público, deixando antever que, com um melhor enquadramento financeiro e com melhores infra-estruturas físicas e técnicas, poderia ainda crescer mais significativamente, transformando-se num grande Festival de Teatro do Litoral Alentejano.**

**Este é um Manifesto em defesa da continuidade de uma iniciativa que, ao fim de sete anos de realizações consecutivas com inegável êxito, passa por dificuldades que, em última análise, podem levar à sua suspensão.**

## Em terra fértil, quem semeia sempre colhe

As duas primeiras edições serviram de “balão de ensaio”. A partir daí, definidas as principais orientações de produção, bem como uma estratégia de apoio financeiro a Mostra evoluiu bastante. Para além do apoio da Câmara Municipal, do I.P.J. e do M.C., passámos a procurar patrocinadores para cada um dos espectáculos, o que nos permitiu consolidar a produção, a divulgação, os programas de espectáculos e as actividades complementares. Este “amadurecimento” foi sublinhado pela grande adesão de público, com números elevados de espectadores e médias de afluência por espectáculo próximas dos limites impostos pela capacidade das salas.

Ano	Nº	Dias	Espect.	Total espect.	Média*
2001	2ª Mostra	8	10	1500	
2002	3ª Mostra	9	12	1600	
2003	4ª Mostra	8	13	2100	160
2004	5ª Mostra	9	11	2039	185
2005	6ª Mostra	10	15	2450	160
2006	7ª Mostra	9	17	2210	161

*\* Estes valores referem-se aos espectáculos realizados no auditório da ESPAM com uma lotação de 182 lugares. Em 2001 e 2002 os espectáculos foram realizados no auditório pequeno do CAPAG, que tem uma lotação de apenas 102 lugares.*

Os números são o que são, não justificam tudo, mas são muito importantes. Aliás, Santo André é apenas uma pequena localidade com cerca de 12.000 habitantes, não se trata de nenhuma capital de distrito.

Para além disso, este público demonstra grande interesse pelos espectáculos e reage de forma crítica às propostas que lhes trazemos; desse modo revela-se também um público de qualidade, interessado, atento e caloroso.

Aliás, foi o aumento progressivo do nível de exigência do público que nos obrigou à melhoria dos programas de

espectáculos, desafio que encaramos com natural satisfação e orgulho!

De ano para ano vimo-nos por isso na contingência de desistir da participação de espectáculos de amadores e de grupos escolares, para compor o programa das últimas edições quase só com companhias profissionais. Temos tido em Santo André a presença de companhias de prestígio, grandes actores e grandes espectáculos de Teatro, o que constitui um dos traços mais marcantes de evolução das Mostras de Teatro de Santo André.



## Algumas das Companhias de Teatro que já participaram na Mostra:

Teatro ao largo;  
Teatro do mar;  
Teatro Praga;  
Cª Teatro Almada;  
A Barraca;  
Baal 17;  
Arte Pública;  
A Comuna;  
O Bando;  
Teatro Meridional;  
Este;  
Chapitô;  
Mundo Perfeito;  
Marionetas de Lisboa;  
Marionetas do Porto;  
Turak Creation;  
Artistas Unidos;  
Companhia Mimus Teatro;  
Teatro da Trindade;  
F.C. Produções;  
Teatro Efémero;  
O Nariz;  
Truta;  
Etc...



## Com fios solidários se vai tecendo a rede

Para além da análise objectiva dos resultados observáveis ao longo das sete edições é impossível ignorar alguns aspectos mais subjectivos mas, ainda assim, fundamentais, para perceber o “clima” que aqui se gera; desde as apreciações dos espectáculos e dos desempenhos dos actores, que são uma constante ao longo da Mostra, aos elogios dos elementos que nos visitam pela primeira vez; mas também o entusiasmo com que alguns artistas se associam graciosamente ao projecto, a fidelização crescente de público, a captação de novos espectadores, etc.. Em contraponto a uma lógica meramente negocial, apelamos aos valores da amizade e da solidariedade artística, oferecendo em troca aquilo que um actor mais aprecia em palco: um público numeroso, interessado e exigente.

## Mesmo em terra de santo, os da casa não fazem milagres...

No aspecto financeiro, temos provado ser possível realizar um trabalho de qualidade, com uma gestão realista e rigorosa dos recursos financeiros, bem como dos recursos materiais e humanos disponíveis.

A Mostra apoia-se num conjunto de companhias teatrais com quem mantemos relações de amizade e de cooperação, o que permite negociar a vinda dos seus espectáculos por cachets bastante reduzidos. Esta Rede cresce a cada nova edição do festival, pela satisfação com que as companhias daqui saem e aprofunda-se com as parcerias, as residências artísticas em Santo André, as cedências de equipamentos técnicos, etc..

Outro aspecto facilitador, prende-se com as condições técnicas que proporcionamos aos grupos. Os dois auditórios, embora pequenos e com problemas estruturais, estão bem equipados em termos de iluminação e som de palco. Um grande esforço da AJAGATO na manutenção e valorização técnica daquelas salas, motivado pelo entendimento de que é fundamental ter nesta região espaços infraestruturados com dignidade para receber espectáculos desta natureza.

São verbas significativas para uma associação como a nossa e são melhoramentos colocados à disposição da escola, da autarquia e da comunidade em geral. (*ver caixa*)

À falta de um auditório municipal em Santo André, estes dois espaços ganham ainda uma maior importância e a sua preservação terá de continuar ao longo de sabe-se lá ainda quantos anos...

## É impossível fazer mais furos no cinto...

Apesar de todo este esforço e do reduzido custo global de cada Mostra, fechar as contas sem deficits, nem dívidas por saldar tem sido uma tarefa cada vez mais difícil e desgastante!

O desenvolvimento qualitativo do Festival está dependente dos apoios financeiros, nomeadamente da autarquia, bem como das grandes e médias empresas regionais e das instituições vocacionadas para o apoio à cultura. Progressivamente, fomos conseguindo aumentar o número de patrocinadores. No entanto, os valores globais de financiamento de que dispomos são ainda demasiado pequenos para a dimensão do evento e para o impacto que tem tido nesta região. Estas restrições orçamentais se, por um lado, têm estimulado a procura de soluções pragmáticas para os problemas que se nos deparam, por outro lado são muito limitativas e não fazem justiça às potencialidades culturais e promocionais que a Mostra encerra.

Apesar de todo o rigor orçamental com que fazemos a Mostra, nos dois últimos anos tivemos dificuldades enormes, já que o financiamento global foi abaixo do previsto e, para além disso, houve atrasos na disponibilização de algumas verbas.

PATROCÍNIOS	2002 3ªMOSTRA	2003 4ªMOSTRA	2004 5ªMOSTRA	2005 6ªMOSTRA	2006 7ªMOSTRA
C.M.Santiago Cacém	2.744.00	3.000.00	3.000.00	3.500.00	3.500.00
I.P.J.	1.500.00		1.560.00	1.000.00	
GALP Energia		4.000.00	825.00	1.000.00	1.000.00
A.P.S.	1.250.00	1.250.00	1.500.00	1.500.00	1.500.00
Borealis / Repsol		750.00	1.500.00	1.500.00	1.500.00
Dir.Reg.Cult.Alent.		1.100.00	750.00	2.663.00	
Junta Freguesia S.A.	750.00	750.00	750.00	500.00	1.000.00
C.C.A. Santiago Cacém				800.00	1.000.00
Petrocoop	750.00	750.00	750.00	800.00	
Quadricultura		750.00	750.00	800.00	1.000.00
Instituto Piaget	750.00		750.00	800.00	
Governo Civil			750.00	1.000.00	
Teatro da Trindade				1.000,00	1.000.00
Teatro N. D. Maria II					1.500.00
NEGDAL					1.000.00
Móveis Fernandes			750.00		
APOIOS	650,00	400.00	150.00	350.00	330.00
<b>TOTAL</b>	<b>8.994.00</b>	<b>11.400.00</b>	<b>13.785.00</b>	<b>17.213.00</b>	<b>14.330.00</b>
AJAGATO	1.538.92	188.67	1.606.07	811.87	3.157.96
<b>CUSTOS GLOBAIS</b>	<b>10.532.92</b>	<b>11.588,67</b>	<b>15.391,07</b>	<b>18.024,87</b>	<b>17.487,96</b>

Apesar da Mostra decorrer em Maio, neste momento (Novembro de 2006), ainda temos cerca de 4.300,00€ por receber.

A partir de 2004 o apoio da Galp Energia passou a ser feito através de protocolo anual pelo que as verbas referidas são uma parte do valor global desse protocolo que constou de 2.500 no ano de 2004 e 2005 e de 2.000 no ano de 2006.

Este valor é inferior ao real porque duas companhias (Teatro ao Largo e Teatro do Mar) aceitaram participar sem receber cachet.

Se considerarmos que de 2002 a 2006 o custo global da Mostra quase duplicou, fruto do pequeno aumento progressivo dos cachets e da inflação que a tudo e a todos atinge, verificamos que o valor global do financiamento teve uma evolução inferior.

Em 2005, a Mostra concluir-se-ia mesmo com um deficit elevado não fora termos conseguido posteriormente o apoio do Governo Civil de Setúbal e também o reforço do apoio da Delegação Regional de Cultura do Alentejo, assegurando o cachet de mais uma companhia a quem faltava pagar.

Em 2006 a situação foi ainda mais gravosa, porque apesar de uma diligência insólita da D.R.C.A. que convenceu duas companhias a participar sem cachet e de dois outros espectáculos terem sido assegurados in extremis pelo Teatro da Trindade e pelo Teatro Nacional D<sup>a</sup> Maria II, a AJAGATO ainda teve de abonar uma verba significativa. Por outro lado, alguns dos patrocínios concedidos não são pagos em tempo útil e por vezes apresentam mesmo atrasos inconcebivelmente superiores a um ano!

É preciso entender que para uma organização como a nossa, uma das chaves do sucesso da iniciativa está na credibilização que conseguirmos ter junto das companhias com quem negociamos em condições tão especiais, bem como das empresas que nos apoiam na logística (gráficas, restaurantes, hotel, etc.). Ora, porque não podemos nem queremos atrasar os pagamentos, não resta à associação outro remédio do que auto-financiar a organização com verbas destinadas a outras actividades, o que não faz qualquer sentido.

A Mostra de Teatro já provou o seu valor e reclama ser apoiada num quadro de equidade com outras organizações congéneres no concelho, no distrito e na região.

Estamos perante uma situação perfeitamente insustentável que coloca em risco a continuidade deste projecto, mas estamos dispostos e determinados a tentar ainda encontrar uma solução digna que o viabilize e dê garantias de desenvolvimento futuro!

Não queremos deixar cair a MOSTRA DE TEATRO DE SANTO ANDRÉ, mas também não queremos continuar a fazê-la a qualquer preço ou nos mesmos moldes de precariedade e insegurança!



#### Investimentos feitos pela associação desde o ano 2000:

Ano	Investimento	Obras e Equipamentos
2000	10.815,00	(Aquisição de Bancada e Equipamento Técnico)
2001	12.493,00	(Obras no Aud. CAPAG e Equipamento Técnico)
2002	7.160,00	(Obras no Aud. CAPAG e Equipamento Técnico)
2003	4.680,87	(Cortinas e Equipamento Técnico)
2004	4.983,26	(Obras Aud. ESPAM e Equipamento Técnico)
2005	5.165,00	(Equipamento Técnico)

#### Sustentabilidade das mostras de teatro

**A concretização da 8ª Mostra de Teatro deve estar associada à garantia da sua sustentabilidade e possibilidade de desenvolvimento futuro, para o que devem estar garantidas as seguintes condições:**

**Uma sólida base de financiamento que sustente a evolução do Festival nos próximos anos;**

**Um empenhamento mais significativo da autarquia no patrocínio geral da Mostra e no apoio logístico à sua organização;**

**A atribuição de patrocínios de valor mais consentâneo com a dimensão e qualidade do Festival;**

**Garantia da disponibilização efectiva das verbas em tempo útil;**

**Possibilidade de reforço da estrutura organizativa e de produção, nomeadamente a nível da contratação de assessorias;**

**Continuação das obras de manutenção do Auditório da ESPAM até que o Festival de Teatro se possa realizar no futuro Centro Cultural de Santo André;**



### **Os amigos são para as ocasiões** Excertos das mensagens de apoio recebidas:

Consideramos de absoluta importância a sua continuidade, sem a qual ficaremos todos, indubitavelmente, empobrecidos.

*Julieta Aurora – Teatro do Mar*

Así mismo creemos que hoy más que nunca tenemos que realizar esfuerzos en la comunicación entre las compañías teatrales de ambos países, ya iniciados en otros años, y un referente es la citada Mostra de Teatro de Santo André.

*Javier de Torres – C<sup>a</sup> Mimus Teatro*

Venho por este meio manifestar a minha preocupação e repúdio pelo possível cancelamento dos Encontros de Teatro de Stº André promovidos pela AJAGATO, que ao longo destes anos tem desenvolvido de uma forma de Excelência e de Qualidade um trabalho dedicado, dinâmico e único no panorama Teatral Português (...)

*Jorge Fraga – Encenador*

Soubemos que a Mostra de Teatro de Santo André está ameaçada por dificuldades administrativas e burocráticas. A Barraca e eu própria ficamos muito tristes com essa notícia porque pensamos que verdadeiramente a iniciativa faz falta e não tem paralelo no lugar onde é realizada (...)

*Maria do Céu Guerra – A Barraca*

A Comuna Teatro de Pesquisa, considera a “Mostra de Teatro de Sto. André”, um dos eventos mais importantes que se realizam no Alentejo, no qual já participou por diversas vezes, sempre com casa esgotada.

*João Mota – Comuna*

A Mostra de Teatro de Santo André tem sido para mim um bom exemplo de dedicação, pois considero-a bem acima do nível dos festivais deste país. Conseguir uma participação de estruturas de criação com peso significativo a nível profissional e artístico e uma excelente corrente de público não é fácil e requer experiência, empenho e perseverança.

*Nuno Pino Custódio – Este*

Audience figures show clearly that local people support the Mostra enthusiastically and in large numbers. This is community theatre at its best, a very rare example of a community venture working as it should. It is an act of love, and, in our view, should be given the recognition and financial support that it deserves.

*Steve Johnston – Teatro ao Largo*

O Teatro o Bando já teve o privilégio de participar em duas edições da Mostra de Teatro (...). A afluência e a qualidade do público, que pudemos testemunhar nestas nossas participações, foram de facto surpreendentes, o que só vem confirmar o excelente trabalho que aí tens desenvolvido.

*João Brites – O Bando*

Um dos locais onde já fomos apresentar os nossos trabalhos e onde gostamos sempre de voltar é à Mostra de Teatro Stº André. Porque em Stº André encontramos sempre uma das características principais que dão o verdadeiro sentido a esta Arte: Um público fiel, numeroso, motivado, implicado, conhecedor e muito acolhedor.

*Miguel Seabra – Teatro Meridional*

Esperamos sinceramente que as entidades oficiais e privadas reconheçam a extrema importância da continuação da realização da Mostra de Teatro de Santo André e que revejam a sua posição em relação a este evento.

*Pedro Pires – Praga*





*Correcções*, o mais recente romance de Jonathan Franzen, granjeou o reconhecimento quase unânime da crítica e do público nos Estados Unidos, tendo recebido o *National Book Award 2001*. Depois de, em Setembro do mesmo ano, o *Oprah Winfrey's book club* (secção de um *talk show* de grande audiência da televisão americana) o ter seleccionado para livro do mês, tornou-se um *bestseller*. A popularidade, porém, cedo se traduziu em polémica. A reacção ambígua de Franzen à promoção televisiva, ora agradecendo-a ora arredando-a, colocou-o no centro do debate, sempre actual, sobre a cultura de massas. Apesar do êxito do romance, poucos, desconfia o autor, conseguem apreciar os valores que agem na literatura, os valores do *trágico* e do *cómico*. O êxito do produto de consumo pode muito bem não significar o êxito do produto criativo. Para além da inesperada controvérsia mediática, *Correcções* é uma narrativa complexa e mordaz acerca de uma família tradicional americana em processo de desagregação, contada a partir das várias perspectivas individuais e, portanto, confrontando várias verdades. Mas é também um exercício mais amplo de reflexão acerca do papel da família enquanto reservatório de sentido e da sua energia de mudança, na moderna sociedade de consumo; competitiva e massificante, ao mesmo tempo.

Em certa medida, Franzen reproduz as contradições das suas personagens de ficção, os três filhos de Enid e Alfred Lambert, na relação com a abundância dos objectos, mesmo dos objectos estéticos, e com a sua natureza de bens consumíveis. Os objectos transformaram-se em signos de estatuto social, na marca de UM NOVO ESTILO DE VIDA AMERICANO. São exemplos de um gosto monolítico, criado pela

## Correcções

indústria e vulgarizado pela publicidade como um luxo ao qual, ironicamente, todos aspiram. A marca individual é difícil de fixar quando as escolhas pessoais pouco nos distinguem. Cada volição, cada acto de liberdade parece ser um investimento na dinâmica do mercado.

*“Uma falta de desejo de gastar dinheiro torna-se um sintoma de doença que requer medicação dispendiosa. Medicação essa que, depois, destrói a libido, ou por outras palavras, destrói o apetite pelo único prazer na vida que é grátis, o que significa que a pessoa tem de gastar ainda mais dinheiro em prazeres compensatórios. A minha definição de «saúde» mental é a capacidade de participar na economia consumista.”*

O discurso é de Chip, o filho intelectual e ex-professor do curso *Introdução à Teoria — Narrativas Consumistas*, aviltantemente despedido da sua cátedra, em consequência da relação ilícita com uma aluna. O seu pragmatismo é inversamente proporcional ao seu conhecimento da teoria crítica. Chip não tem qualquer aptidão para ganhar dinheiro, o que não é só um problema, é uma enfermidade social. Como não consegue corrigir as despesas, a sua existência encontra-se, com muita frequência, dominada pela frustrante necessidade do vil metal. Ao contrário do irmão, Gary sempre assumiu de forma competente a gestão das suas finanças. Por isso, uma vez assegurada a riqueza indispensável a uma vida de exigente conforto material, a sua maior ambição era não cometer o erro do pai. Alfred, tal como ele o via, tinha sido um homem de família infamiliar, um devoto do trabalho sem tempo para os afectos. Porém, o projecto de vida de Gary não estava a concretizar-se na perfeição. A comunicação com os filhos há algum tempo que se centrava no tema «Podes comprar/ Não podes comprar» e as conversas com a mulher concluíam com o perturbante ditame «se não queres comprar, é porque estás deprimido». Preocupava-o sobretudo a possibilidade de estar deprimido.

O rigor e o talento garantiram a Denise uma bem sucedida carreira como chefe de cozinha no mais elegante restaurante de Filadélfia. Mas as suas virtudes sociais não a protegiam do desregramento que, de vez em quando, irrompia na sua vida amorosa.

Gary, Chip e Denise Lambert procuram um espaço próprio numa sociedade que, por postura crítica, preconceito ou inadaptação, julgam saturada de aborrecida mesmidade. São pessoas comuns que não querem ser como toda a gente e, sobretudo, não querem ser como os pais. As suas vidas são uma negação, uma correcção, da história familiar.

Quanto aos pais, estão reformados e vivem no Midwest. Sempre viveram; longe do cosmopolitismo e da sofisticação de Filadélfia ou de Nova Iorque, para onde emigraram os filhos. A ideia de que, apesar da prosperidade crescente dos seus habitantes, muitos deles pequenos investidores, nada de verdadeiramente essencial mudou em S. Juste tranquiliza-os. Pertencem a uma comunidade moral estável que aprecia a ordem e sabe reconhecer as pessoas decentes. E Enid e Alfred sempre foram decentes.

Durante mais de 40 anos, representaram, sob o olhar dos seus concidadãos, o ideal da família americana, em todo o seu rigor icónico. A sua vida conjugal era essa representação. Fora dos papéis sociais, a sua existência era solitária; amavam de modo muito diverso e inconciliável. Na intimidade, sufocavam – se mutuamente e sufocavam a frustração, na esperança de que o outro se autocorrigisse, amasse mais, compreendesse melhor. Os filhos tinham sido o seu único projecto em comum. A lembrança da sua presença na casa ainda os reconfortava. Agora, a casa de família degradava-se, o corpo e o cérebro de Alfred degradavam-se e as vidas dos seus filhos eram, num certo sentido, degradantes. Enid só queria um último Natal em família. O Natal era a sua especialidade.

No paroxismo das suas crises, os Lambert encontram-se. A família pode ser o último lugar que os reconhece como indivíduos.

# A caixa

Texto: David Pizarro  
desenhos: Edgar Reppas

A caixa cai no chão. Ele desassossegado. Ele dor, ele angústia, ele debaixo de um clamor que vem do sangue que corre nas suas veias.



Quando se assentam à porta da casa antiga muitas pessoas, ele já sabe que nunca mais poderá sonhar.



Sucedem os dias. Dentro do homem da cidade já não visitam os sonhos. Passam os dias e o homem da cidade não sai de casa.



Não dorme. Passam semanas. Não sai à rua, nem vê o tempo nem vê árvores, nem pessoas. Não dorme.



Não sossega...

Ao noites e os dias. A lembrança de sonhar. Não dorme.



Quando se deita na cama, olha para o tecto e vê nele o presente e o passado, não vê o futuro. Na mesa de cabeceira um frasco de comprimidos roxos. O tecto branco. A noite negra.

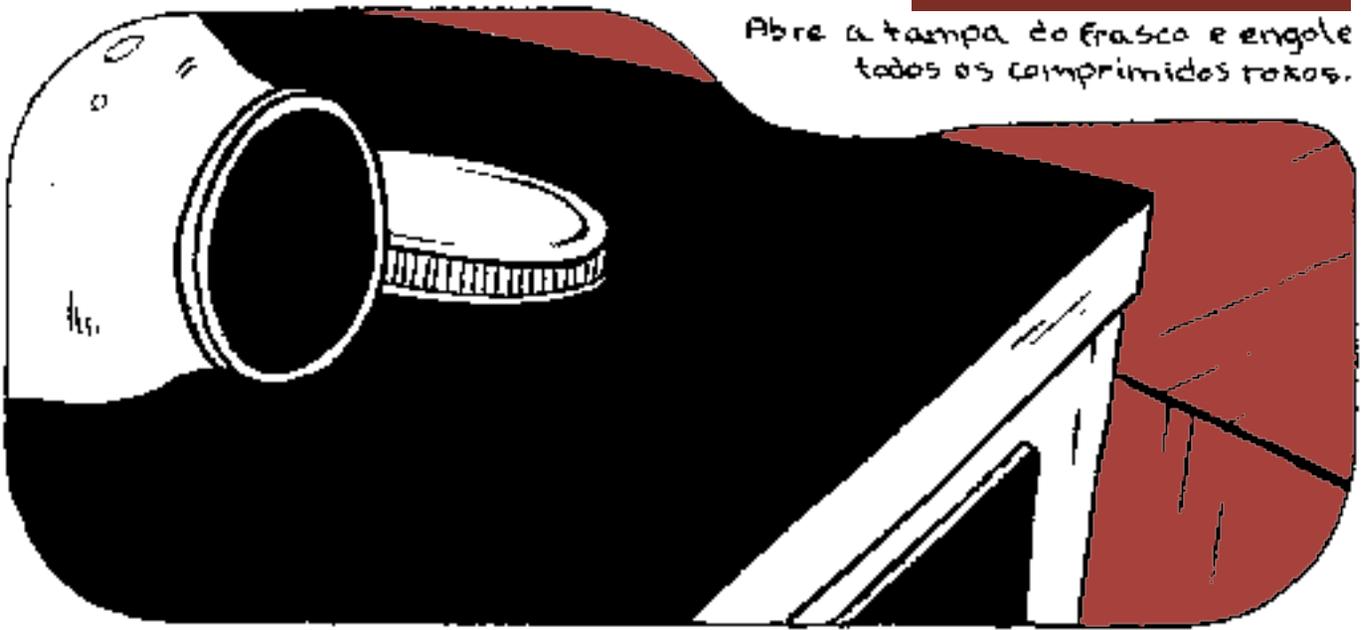


O homem da cidade não dorme há muitas semanas. Não sonha, não se lembra das noites limpidas, nem dos dias com futuro.

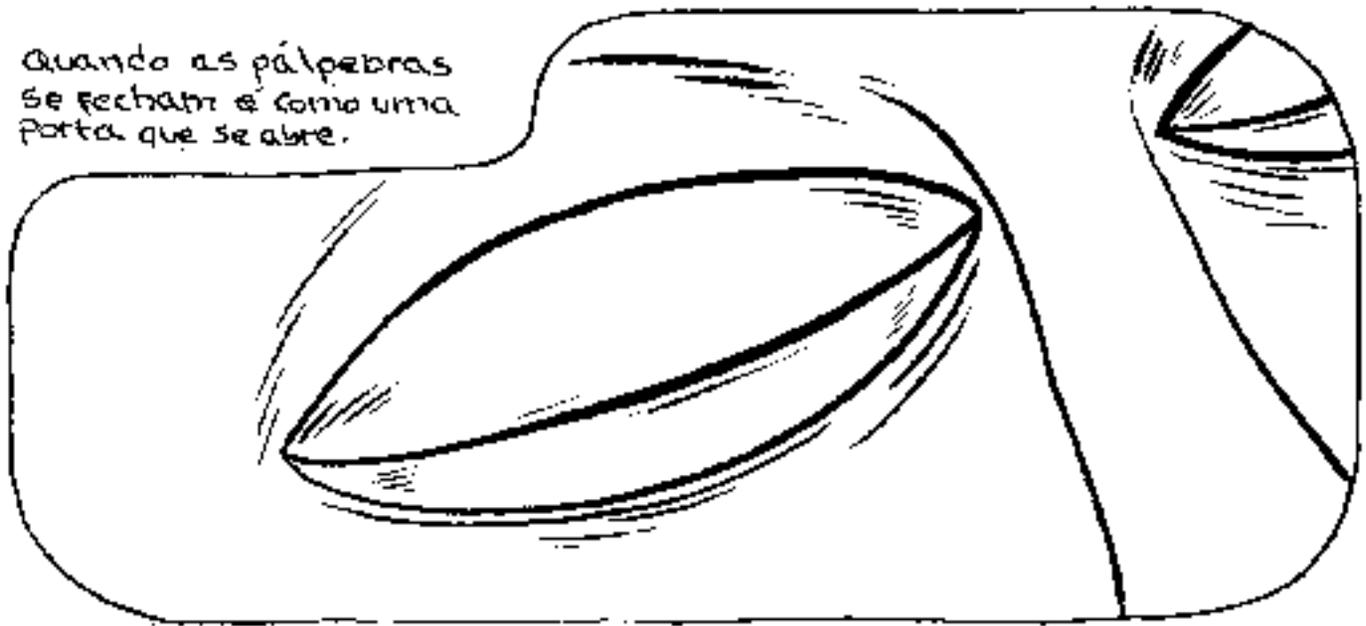


## quadrinhos

Abre a tampa do frasco e engole todos os comprimidos roxos.



Quando as pálpebras se fecham é como uma porta que se abre.



Fim



## NA TERRA MÉDIA

O Bruno, um amigão que já foi meu vizinho porta com porta, tinha-se casado com uma alemã, a Nicola. E foram a um casamento na Turquia. Era o casamento da madrinha do casamento deles que era Turca. Se até aqui o caro leitor conseguiu perceber as relações e nacionalidades das pessoas envolvidas, tem QI acima da média. Mas é assim mesmo, a Europa está a misturar-se toda.

O Bruno, de vizinho, passou a viver a mais de dois mil e quinhentos quilómetros de distância. Por isso, qualquer pretexto é uma razão para nos encontrarmos. Como quem vai pedir um pouco de sal ou uma lata de atum ao vizinho, lá fui para a Turquia. Eu e a Sílvia tínhamos uma semana sem putos, sete dias santos oferecidos pelos meus pais, que ficaram com a prole. Não havia muito tempo, logo decidimos ir explorar a costa sul da Turquia. Istambul ficava para uma outra oportunidade. Serviu apenas para trocar de aviões e... perder as malas.

### Halicarnassos

Chegámos ao aeroporto local de Bodrum e nada de pasta dentes, líquido para as lentes de contacto, champô, muda de roupa interior e outros bens básicos de sobrevivência. Tínhamos apenas connosco duas caixas de ovos-moles e pastéis de Tentúgal para dar ao Bruno para que não se esquecesse dos sabores da terra enquanto anda expatriado pela Alemanha. Mas tudo foi rapidamente esquecido quando os vimos, o Bruno e a Nicola, do outro lado da alfândega. Estavam à nossa espera, com táxi à porta, para irmos para o centro. Deixámos o nosso número de telemóvel, caso a bagagem chegasse no próximo avião, e lá fomos. Estava uma noite quente e a estrada percorria o contorno da costa Mediterrânica com enseadas espectaculares,



cheias de pontos luminosos. Com este calor bastava comprar um fato de banho, caso a mala não aparecesse, e dar bastantes mergulhos no mar para que as lentes de contacto se mantivessem em solução salina.

Estávamos esfomeados e, como já era noite, comemos uma sandes com umas salsichas deliciosas e picantes, sem carne de porco, as Suçuk, enquanto púnhamos a conversa em dia.

### Atatürk

De manhã, nada de malas. É quando se acorda com o cabelo em pé e a lentes coladas aos olhos que se entra em pânico. Tive de tirá-las. Por isso, andei a tactear, várias vezes, o caminho entre a mesa do pequeno-almoço e o balcão com as frutas, cereais, rodela de pepino, tomate, mel e queijo fresco. O pequeno-almoço Turco é como uma salada. E há uma bebida de iogurte azedo, o Ayran, ótima para começar o dia. Ando mesmo míope. Por isso, mergulhei logo na piscina com uns calções emprestados do Bruno, não fosse ainda tropeçar nalguma cadeira ou canto de mesa. A água estava ótima. Ficamos ali todos no bem-bom, a fazer algumas palhaçadas da praxe (eu e o Bruno temos uma tendência natural para sermos palhaços) como simular ginástica sincronizada na piscina, para iluminar o dia dos outros turistas do hotel.

Até que consigo reconhecer, ao longe, uma mancha vermelha e outra verde a chiar. Eram as nossas malas transportadas pelo comissário do aeroporto. Trocámos um *tesekur ederim* sonoro (muito obrigado na língua local). E lá fomos tomar banho para começar o reconhecimento de Bodrum.

Bodrum é uma vila mediterrânica com ruas minúsculas. Os peões competem com os carros por direito a passagem. Excepto na marginal, onde existe um enorme calçadão que envolve uma

espectacular baía cheia de barcos com o Castelo de St. Peters num dos extremos. Bodrum é, também, a cidade do impressionante Mausoléu de Halicarnassos (anterior designação de Bodrum). Este Mausoléu foi uma das 7 Maravilhas do Mundo Antigo e, devido a um terramoto seguido de guerras religiosas, foi pulverizado em areia de mármore para reforçar as paredes do Castelo de St. Peters e proteger os Cruzados. Não resta nada dos seus imensos 43 metros de altura, excepto os andares subterrâneos.

Na Turquia, o Aeroporto, as estátuas, as moedas e notas, e todos os serviços públicos ou tem o nome ou a cara de Atatürk, o pai dos Turcos. Atatürk era Mustafa Kemal, Comandante do Exército, que venceu importantes batalhas na Primeira Guerra Mundial. Impediu que a Turquia se desintegrasse e criou as bases da identidade Turca, foi o seu primeiro Presidente e dinamizou reformas que fazem com que este País saiba interpretar o melhor das culturas ocidentais e do médio oriente. Na altura em que fomos a Bodrum, a 500km dali, estava o Líbano a ser invadido.

### Vila Gokbel

Mas Bodrum era muito turístico. Foi bom para conhecer o lado mais “marroquino” da Turquia. Os mercados cheios de cheiros e de lojas com as melhores falsificações de roupas, malas, óculos e sapatos das grandes Marcas. É um daqueles sítios de onde não se volta com uma mala cheia de souvenirs. Volta-se com uns óculos tipo Jackie O da Prada, uma mala a tiracolo Louis Vuitton e um ondular triunfante sobre uns sapatos Dolce Gabana por meia dúzia de turkish lyra. A Sílvia e a Nicola, claro.

Por isso, decidimos ir para a Turquia profunda. E fomos para a Vila Gokbel, uma casa recuperada por um arquitecto



Turco na vila inóspita de Gokbel, apenas acessível a pé ou de bicicleta, para turistas que não andam de carro. A Vila estava no topo de uma parede de rocha escarpada, com uma vista deslumbrante sobre o vale do lago Köycegiz. E a piscina estava mesmo colada a esta escarpa. A paisagem era semelhante às ilhas Phi Phi, não que as conheça, mas porque as vi nalgum filme do 007. Apoiados na borda da piscina, do topo do precipício, vimos um dos melhores pôr-do-sol das nossas vidas.

A Vila Gokbel estava a 5km da praia Itzusu, uma praia livre de um turismo predador, graças à descoberta da tartaruga de cabeça comprida no lado do mar e de uma outra espécie de tartaruga mais pequena do lado do lago. Era uma praia imensa com 2km de areia acastanhada, alguns pinheiros junto da margem, e muito, muito espaço livre. A praia criava uma barreira natural entre o mar e o lago. Do lado do lago, podíamos apanhar uns barcos-autocarro que nos levavam lagoa acima para visitar os imponentes túmulos escavados há mais de 2 mil anos nas encostas escarpadas das montanhas. E havia, também, uma zona de banhos de lama cinzenta para limpar a pele (!?) que se infiltrava pelas saliências dos dedos como se fosse algas gelatinosas. Após 5 minutos de esgares de nojo incontrolláveis, lá nos deixávamos flutuar naquela lama. Um banho de limpeza. E depois um mergulho em águas sulfurosas a 30°.

### A viagem das 12 ilhas

Estávamos a meio da viagem e a terra deu lugar ao mar. Tínhamos acabado de chegar a Göcek, uma pequena vila de pescadores transformada em porto de luxo de veleiros que vinham de todos os países do Mediterrâneo. Tudo transpirava a dinheiro naquela minúscula vila, por isso decidimos não

ficar lá. Decidimos ficar num barco... Sem marcação, negociámos com todos os pequenos barcos que estavam atracados até encontrar um que nos quisesse levar pela viagem das 12 ilhas, um trajecto de sonho recomendado por todos os guias. Comprámos mantimentos e partimos para o mar às oito da noite. Muita fruta, água e bolachas. O resto, comíamos nos restaurantes improvisados por famílias que vinham trabalhar para as ilhas durante a época alta.

Chegámos a uma pequena língua de terra. Com praia de um lado e do outro. Onde se toca as duas margens da ilha com um simples pulo. Já é de noite. O céu está estrelado e reflectido no mar, calmo, sem movimento. Parece um mundo como o do Príncipezinho. Junto à praia vêem-se barcos, com pessoas a comer, no convés, à luz de velas. Falam outra língua. Parece o som de fundo dos primeiros planos de qualquer filme de aventura que se passa numa qualquer terra exótica. Estamos deitados sobre um tapete turco, próximo de uma tenda onde está a “máma”, segundo o senhor que nos serve uns crepes com doce de maçã. “Máma” é, para ele, mais do que uma mãe. É quem tem a mão para fazer aqueles crepes deliciosos que alimentam quatro barrigas esfoameadas deste nosso grupo. As únicas referências que tínhamos na paisagem eram as luzes discretas dos outros barcos parados nas enseadas. Por isso, sentíamos apenas o embalo ligeiro do mar, de um lado e do outro da língua de terra, onde tínhamos atracado. Não o víamos, mas sabíamos que era azul-turquesa, quente, transparente.

O nosso capitão era um estudante universitário de Ankara que vinha trabalhar para o Sul da Turquia nas férias de Verão. Tinha nome de golfinho. E a Sílvia e a Nic achavam-no “fofinho”. Eu e o Bruno lá tivemos

que engolir em seco perante a força com que ele puxava a âncora ou mergulhava, destemido, do topo do barco, para tomar o banho de amanhecer. Após os crepes, comemos umas uvas que trazíamos. A Nic levantou-se e foi ter com o capitão, que estava com os outros capitães, ajoelhado em volta de uma pequena fogueira. Foi oferecer uns cachos de uvas. Nic é alemã. Tem de retribuir todas as ajudas que lhe dão com uma diligência germânica. Tinha sido uma sorte esta oportunidade de estamos a visitar as 12 ilhas, sem haver nada planeado. O que os Portugueses vêem como “desenrascanço”, essa grande virtude Lusa com a qual convivem bem e dormem para o lado, ela tinha de a saldar. E lá foi oferecer as uvas. Ele, em agradecimento, ofereceu-lhe uma perna de polvo grelhado na fogueira. Experimentámos todos. Foi o melhor pitêu das nossas vidas. Lambemos os dedos com aquela perninha com sal grosso.

O dia seguinte foi um dia de pachá. Com mergulhos em enormes bacias mediterrânicas cheias de cardumes, que se deformavam com a nossa aproximação, como uma enorme camisola.

E o tempo tinha acabado. Era preciso sair do barco e ir a correr para o Aeroporto de Antalya, a mesma cidade onde 2 dias depois houve ataques de terrorismo. Quando se deixa 2 crianças em Lisboa, estas coisas já sabem a loucura, tipo Paulo Camacho da SIC que vai fazer reportagens no meio dos campos de guerra.

Mas a Turquia é como a Europa. É como o Médio Oriente. É como as Caraíbas. É um imenso país à entrada de todos os continentes, que é preciso conhecer.

O bebé Dinis resistiu estoicamente em casa dos avós. Fartou-se de brincar com as barbas do avô e ajudou a avó a pintar e varrer a casa. Até aprendeu a fazer cocó na sanita (são coisas que não se escrevem mas a primeira vez é sempre um orgulho). E a Rita estava mais bronzeada que qualquer um de nós.

Até à próxima.



Criado em 1988, o *Viv'Arte* foi, durante dez anos, o grupo de teatro da Escola Secundária de Oliveira do Bairro. Idealizado como grupo de intervenção e pesquisa laboratorial, o *Viv'Arte* ganhou personalidade jurídica com o registo em 1993 do Laboratório de Expressão Dramática. Ao longo desse tempo, o grupo enveredou por diferentes abordagens entre o texto clássico e o texto menos convencional, socorrendo-se de diferentes disciplinas e metodologias como malabarismo, acrobacia, técnicas orientais a partir das conceptualizações de Grotowski e artes de teatro de rua (a partir de Julian Beck).

Ao longo desses dez anos, o *Viv'Arte* viveu constantemente a dualidade Escola / meio exterior, por ele tendo passado mais de uma centena de jovens e publicou cerca de vinte peças inéditas, todas trabalhadas pelo grupo. Tendo nascido à sombra de uma Escola, manteve sempre o cunho pedagógico que assistiu à sua formação. A participação nos Encontros de Teatro na Escola permitiu ao grupo crescer e expandir-se, conhecendo outras realidades, outras abordagens, intercambiando com outras escolas, cruzando conhecimentos, debatendo metodologias e, sobretudo, convivendo com outras regiões. Desses dez anos, o *Viv'Arte* teve sempre uma memória positiva e uma postura pedagógica. As incessantes solicitações para que o grupo actuasse um pouco por todo o país, motivou-o a profissionalizar-se, criando-se em 1998, a *Companhia de Teatro Viv'Arte*, que conta, neste

momento, com vinte e dois elementos efectivos e uma excelente capacidade de mobilizar entre 50 a 60 artistas, sempre que necessário.

Hoje, quase dez anos passados sobre a profissionalização, a companhia expandiu-se, fortaleceu-se e aparenta ter vingado no terreno, apesar de nunca nos terem sido atribuídos subsídios de qualquer natureza.

Como Companhia de Teatro convencional nunca tínhamos sobrevivido. O facto de aliarmos a História ao Teatro permitiu-nos avançar sobre um nicho de mercado ainda por explorar – A Recriação Histórica.

A nível de funcionamento interno, criadas as regras e os estatutos, continuamos a funcionar como um grupo de trabalho polivalente em que se constroem cenários e adereços, ao mesmo tempo que se preparam os trabalhos cénicos, musicais e circenses. Na hora da montagem e desmontagem, todos estão presentes.

Hoje, os *castings* na companhia ainda são feitos pela experimentação. O candidato permanece connosco durante algum tempo, e em reunião geral, decide-se sobre a sua admissão. Nalguns casos, antes da rejeição, dá-se outra oportunidade.

Aquilo que julgamos ser o segredo de algum do sucesso da *Viv'Arte* tem a ver essencialmente com o cunho de autenticidade que conseguimos imprimir nas recriações históricas, aliado a um grande rigor na representação da época pretendida. Mostras e exposições de carácter didáctico e

pedagógico sobre o modo de vida das populações do passado, documentam e ilustram os visitantes sobre aspectos muitas vezes ignorados da nossa História.

A peculiaridade do nosso trabalho dramático consiste na fusão entre Teatro e Recriação Histórica, aliada a um conceito de Teatro de Rua, feito de momentos aparentemente dispersos que ocorrem num espaço e tempo e agindo sobre eles. A Feira tem sido o nosso Laboratório de experimentação onde temos procurado este Teatro ao Vivo que também é História ao Vivo. Não se trata apenas de encenar Teatro dentro de um contexto de evento, a Festa da História. Trata-se, sim, de nesse contexto actuar de forma aparentemente desconexa, mas organizada, através de actores e figurantes com papéis bem determinados, recriando por um lado a nossa leitura do tempo histórico e construindo, em simultâneo, uma dramaturgia global. Assim, podemos dizer que a peça que representamos é a Feira, na consciência de que apenas dominamos uma pequena parte do seu desenrolar, já que o público é sua parte integrante, colocando o improvisado como condição necessária ao seu desenrolar. A pedagogia só resulta na interacção. O ensino de cátedra não é o nosso território.

A Recriação Histórica tem a sua história. Nascida sobretudo com o Romantismo do sec. XIX, de que são exemplos comemorações como o Centenário da Morte de Luís de Camões, continuou



com esse cunho comemorativista, nas efemérides do Duplo Centenário de 1940 e no final do sec. XX com referências às viagens dos navegadores portugueses. Mas, nesta altura, algo mudara no mundo. A Recriação Histórica surgira como actividade autónoma no mundo dos espectáculos, do ensino e da própria recreação. Em diversos países nasceram grupos das mais variadas naturezas, pressupostos ideológicos e objectivos, que se dedicam à recriação possível de um tempo passado. Com o impulso que o último surto comemorativista lançou em Portugal, em particular entre professores de História do Ensino Secundário, constatou-se que estávamos perante um fenómeno com pernas para andar, dada a sua valência pedagógica, que facilmente ultrapassava os muros da escola, alcançando uma população vasta e ávida da aliança entre cultura e diversão. Na França de hoje, 30% das festas populares são Recriações. Em toda a Europa, da reconstituição de uma batalha à mais localizada recriação de um acontecimento histórico local, a História ao Vivo é uma realidade em crescimento.

Calculamos que em 2006 se tenham realizado em Portugal mais de 50 Feiras Medievais e Quinhentistas de média ou grande dimensão, e pelo menos outras tantas recriações de outras épocas históricas.

A sua natureza é diversificada. Uma têm origens em escolas, outras são iniciativas autárquicas, umas contam com o empenho e participação das mais diversas forças locais, outras em pouco ultrapassam a entrega “chave na mão” contratualizada com uma empresa ou associação cultural.

Algumas estão firmemente implantadas, e são já ex-líbris locais. A Feira Medieval de Coimbra (com uma peculiar ligação a grupos amadores, associada ao melhor rigor histórico que encontramos em Portugal), a Viagem Medieval de Santa Maria da Feira (enraizada nas colectividades locais e que se destaca pela sua dimensão), os Dias Medievais de Castro Marim, talvez o principal cartaz da pequena sede de concelho escondida do mar por V. R. S. António, a Feira Medieval

de Silves cada vez mais vocacionada para a recriação da época moura, o Festival dos Descobrimentos em Lagos, festejando a saga dos nossos mareantes, a Braga, vulgo Braccara Augusta, engalanada à maneira romana, assim como a Praça de touros de Alter do Chão transformada em Circo Romano, as Invasões francesas em Almeida, ou o Mercado Medieval de Óbidos, apoiado numa excelente participação local e numa apurada procura do rigor histórico procurando ser uma das imagens de marca de uma das principais referências do turismo histórico português. A estes exemplos acrescentem-se as Feiras Medievais de Lamego, Trancoso, Canas de Senhorim, Belfer, Sabrosa, Valência do Minho, Almodôvar, Alvalade do Sado, Montemor-o-Novo, Penela, Idanha-a-Nova, Arganil, etc.

Estas iniciativas têm revelado um conjunto de potenciais factores que valorizam o património construído, bem como alteram e promovem a sua relação com as populações. Constituem também excelentes cartazes de atracção turística para localidades possuidoras de monumentos com um baixo número de visitantes e, paralelamente, dinamizam a actividade de todo o tipo de colectividades locais, podendo, inclusive, funcionar como uma fonte de financiamento.

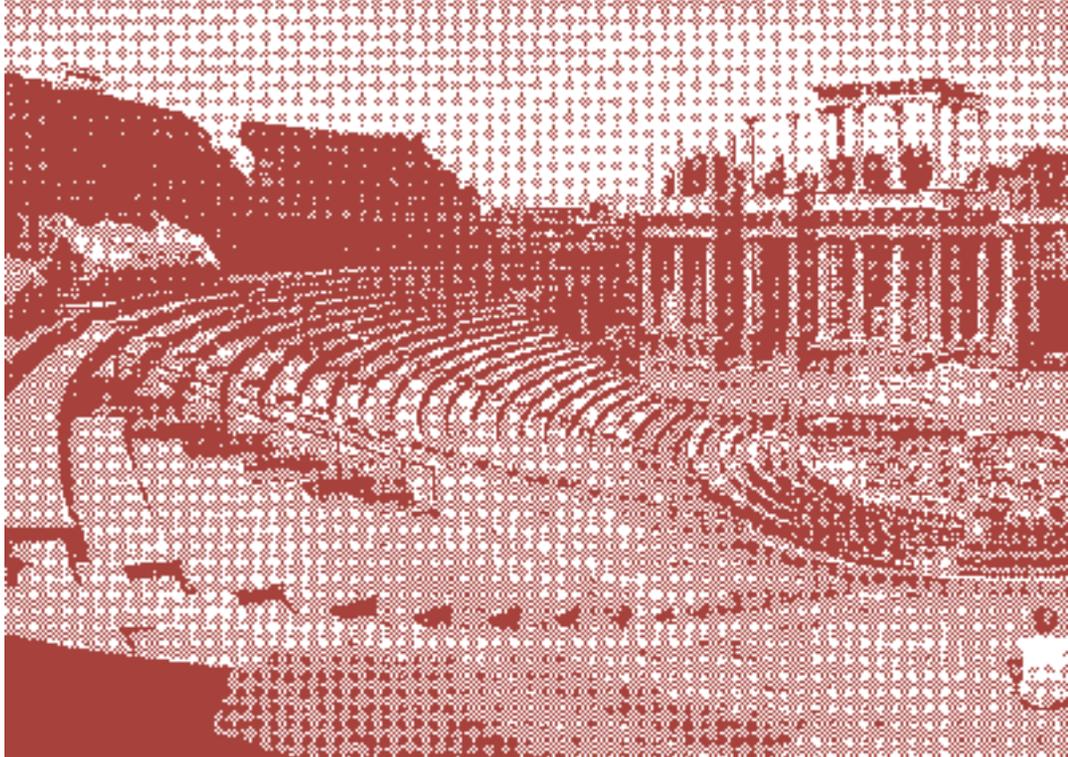
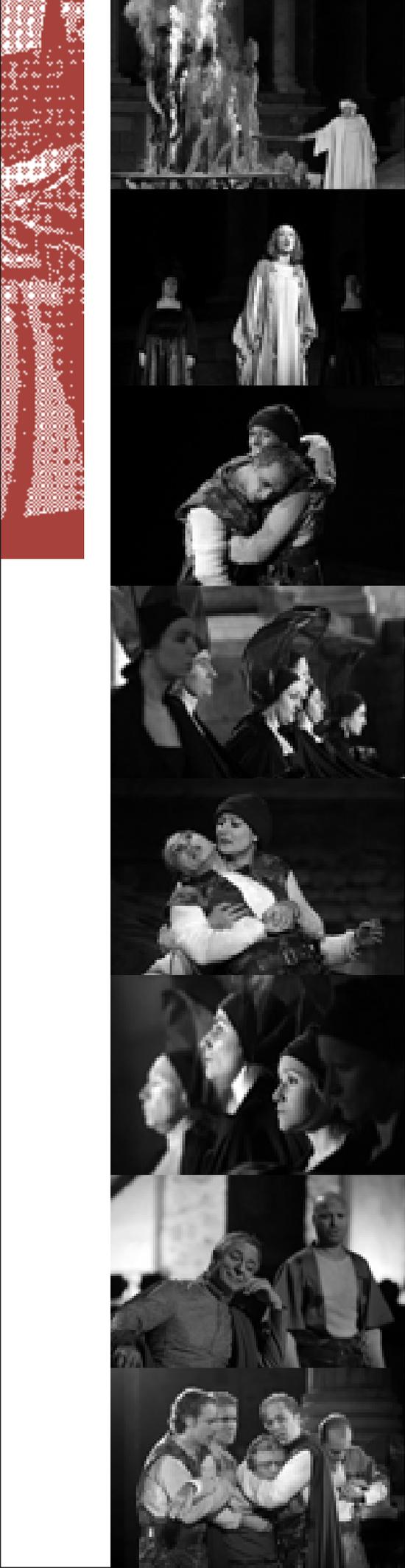
Sabendo-se que a História ao Vivo é uma técnica testada com sucessos do ponto de vista das estratégias de ensino não-formal, e sendo esta uma actividade cultural acessível a todos, é de salientar ainda o elevado papel pedagógico que exerce tanto nas escolas como junto da população adulta. Com base na nossa experiência de trabalho e nestes conhecimentos, temos procurado valorizar os espectáculos sobre a História local, e que, pela sua própria natureza, são do interesse comum. Componentes igualmente importantes são o apoio e a interacção com os grupos locais, em particular no campo da música, teatro e artes do circo, articulando da melhor forma a sua participação no espectáculo global.

Privilegiando o carácter predominantemente didáctico, optámos pelo desenvolvimento de pequenas encenações, concebidas para o espaço de uma feira, onde representações envolvendo Clero, Nobreza e as diversas constituintes do povo, ilustram a sociedade portuguesa. Dentro desta lógica, temos enquadrado outras recriações como são exemplos o Torneio de Armas, o Julgamento e condenação de Heréticos, o ordálio, a venda de escravos, etc.

Procuramos, ainda, incentivar a que dentro ou fora do recinto da Feira tenham lugar manifestações artísticas clássicas, seja Teatro de Palco, concertos de música da Época ou outras.

A conjugação de todas estas energias em relação e movimento traduz-se numa dinâmica multifacetada, produzindo feiras de um, dois ou três dias, onde se recriam o quotidiano e a rotina coevas num apuro o mais rigoroso possível da realidade da época, retratando-se a vivência dos artesãos, almocreves, tendeiros e bufarinheiros, mercadores de longínquas paragens e marinheiros da rota das Índias, revivendo-se as peripécias da paz e da guerra, das tréguas e das valentias, dos romances e das romarias, das alegrias e das tristezas, das lendas e dos medos. Aí, é possível assistir a espectáculos de curta duração, entermeços, rábulas, peripécias do dia-a-dia, as procissões, os rituais, o grotesco e o divino. Há, também, jogos para crianças com catapulta, balestra, arco e béstia, provas de destreza e de perícia, passeios de burro, falcoaria, assim como um acampamento castrense com todo o recheio possível a nível de adereços, panóplia de armas, a cozinha de campo, a secagem das carnes e peixes, a limpeza das armas, os treinos e a vivência guerreira.

Entre tantas, esta é uma forma de expandir as energias criativas e as forças construtivas. E o teatro e a recriação são precisamente os melhores aliados da Educação se entendidos como Pierre Voltz: ...“*não basta ensinar aos alunos a fazer teatro, é preciso ensinar-lhes a sentir o mundo.*”



## **VIRIATO REI** **Co-Produção entre** **Portugal e Espanha** **no Festival de Mérida**

*Fotos disponíveis em*  
[www.festivaldemerida.es/index1.html](http://www.festivaldemerida.es/index1.html)

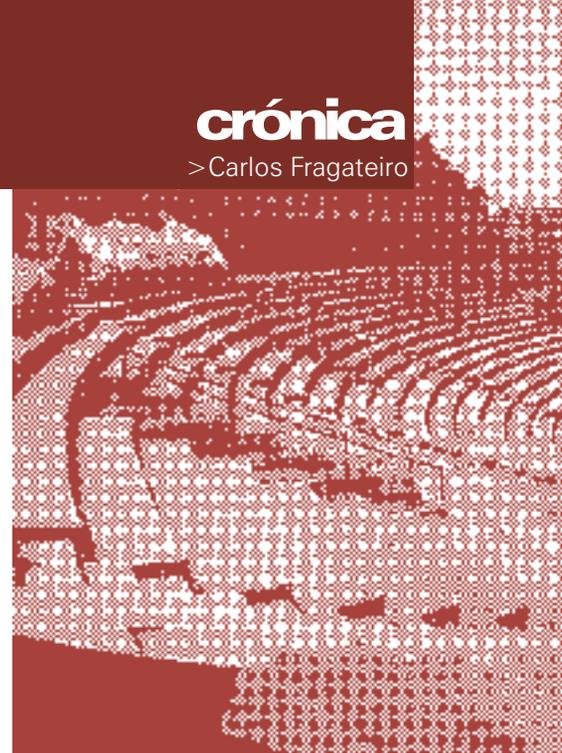
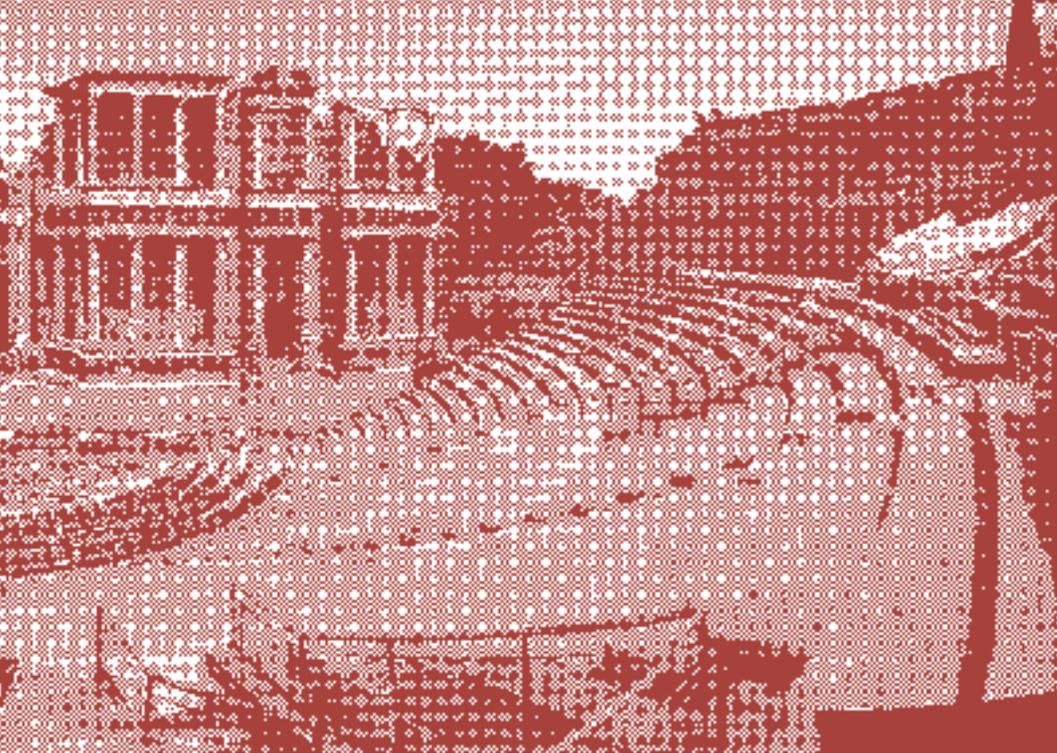
Falar à distância de alguns meses, de um espectáculo encantatório que representou Portugal no Festival Internacional de Mérida, é, no fundo, falar das imagens e das sensações que ficaram, no fundo, daquilo que teve um efectivo impacto em mim.

Em primeiro lugar é, e tem de ser assumido como um acontecimento, o facto de se ter feito uma co-produção luso espanhola para a produção teatral do texto “Viriato” de João Osório de Castro. Numa altura em que se fala da necessidade estratégica da construção de pontes a todos os níveis da vida social com os nossos vizinhos de espanhóis, esta co-produção dirigida pelo encenador português João Mota e sobre a vida de uma figura que liga a memória profunda dos nossos países é, a este nível, exemplar.

Em segundo lugar, há que realçar a magnitude do espaço e a dimensão do teatro romano com capacidade para acolher mais de 3.000 espectadores. É um espaço avassalador e mágico,

capaz de nos encantar a partir do primeiro minuto, apesar de, também logo, nos assaltar a dúvida de como é que o talento do João Mota seria capaz de dominar aquele espaço e não deixar que a sua dimensão tomasse conta do espectáculo. E essa capacidade de tornar aqueles personagens e aquela história donas do espaço, foi a primeira vitória. Com elementos cenográficos muito simples, algumas colunas romanas espalhadas pelo chão numa concepção do José Manuel Castanheira, João Mota utilizou, estrategicamente, um conjunto de músicos que, em cena, pontuavam e davam força às dramatizações mais intensas e tornavam mais emocionantes os momentos de maior intimidade, momentos a que a utilização do elemento fogo e as canções dos coros davam, ainda, uma maior dimensão. Uma peça que para João Mota fala de guerrilha e de guerrilheiros, numa aproximação contemporânea ao mito que não é tratado em sentido museológico.

Em terceiro lugar, há que falar dos actores e da forma harmoniosa como se pôs a trabalhar um elenco misto, com actores portugueses e espanhóis, onde gostaria de destacar o trabalho de dois actores que têm trabalhado juntos, mas que são de gerações completamente diferentes - Carlos Paulo, no papel de Astolpas, pai de Vanídia, sogro de Viriato, e Ana Lúcia Palminha que interpretou Artínio/Artínia - que, no prefácio à peça, Jorge Listopad aproxima de Joana d'Arc e do transexual Orlando de Virginia Woolf. E,



para mim, esta dupla é tão ou mais significativa, quando a estreia da Ana Lúcia se faz num espectáculo apresentado no Teatro da Trindade, que eu então dirigia, “D.João e Julieta” da saudosa Natália Correia, com encenação do João Mota e onde o protagonista era o Carlos Paulo.

Em quarto lugar, o significado de um texto de um autor português, João Osório de Castro, já com uma longa história, ter, para além da sua apresentação na cena, sido publicado numa edição bilingue com ilustrações belíssimas do José Manuel Castanheira. Ilustrações que também estiveram expostas em Mérida e que, actualmente, podem ser vistas no Museu Nacional do Teatro.

Finalmente, uma das últimas memórias, e talvez a mais forte, é da do conjunto das cenas que se passavam entre o público, e onde, como o João Mota sabe fazer tão bem, a história interpelava cada pessoa.

No fundo, uma noite de triunfo e uma referência paradigmática para projectos posteriores que é importante desenvolver entre Portugal e Espanha.

E já que estou com a mão na massa deixem-me dizer como a Ana Lúcia Palminha brilhou nas noites fabulosas de Mérida.

Ao falar desta actriz e ao aproveitar estas coincidências, faço-o para provocar um debate que tem de ser feito e que é urgente fazer ao nível da cultura portuguesa, a importância de pequenos núcleos de criação e produção cultural e artística espalhados pelo país, que, de uma forma anónima

e com uma entrega total, ajudam a construir e a estruturar uma efectiva formação nos seus militantes. Ainda me lembro de quando assisti à estreia profissional da Ana Lúcia no D. João e Julieta da Natália Correia que a Comuna e o João Mota estrearam no Trindade; uma estreia que foi um duplo desafio para a Ana, pois, para além da interpretação, teve que se confrontar com as pingas que caíam no palco e, muitas vezes, quase a fizeram cair. Agora, em Mérida, no papel de principal amigo de Viriato, já não era a Ana Julieta, mas um homem / mulher, que tanto poderia ser português como espanhol, com uma interpretação fabulosa, capaz de galvanizar uma plateia com mais de 3.000 pessoas.

E, perguntarão, porque é que tem importância falar disto hoje, quando a grande importância foi a apresentação de um espectáculo de um autor português num dos festivais de referência do país vizinho? Porque a Ana, tal como muitos dos actores que têm vindo a vingar no teatro português, vem de um percurso que passa pelos núcleos artísticos que, nas escolas e nas comunidades, tiveram uma importância fulcral nos últimos 25 anos e que, progressivamente, vão sendo deixados cair pela insensibilidade dos diferentes poderes. A Ana e os outros actores que fizeram todo este percurso, tal como por exemplo o Pedro Giestas que veio de São Pedro do Sul, têm uma outra forma de estar no teatro e na vida, forma esta que lhes foi dada e inculcada pelos mestres que os acom-

panharam no percurso fascinante que puderam fazer nos seus tempos do Secundário, e mesmo antes, percurso esse que os formou e os preparou para a entrada na Escola Superior de Teatro.

É na defesa desta memória, na defesa de gente como o Mário Primo, o José Azevedo, o Tito Amorim, a Paula Folhadela, a Helena Peixinho, o Luís Mourão, o Carlos Silva, o Constantino Alves, e tantos outros, na defesa da memória dos projectos fascinantes e mobilizadores que se fizeram em muitas escolas do país que eu utilizo Mérida como um exemplo paradigmático. Porque estes ou esses tempos, em que esses múltiplos projectos puderam e foram efectivos espaços de liberdade e criação nas escolas, têm que ser recordados; porque, num país em que a tendência dominante é para o esquecimento, esta memória pode ajudar a contribuir para a salvação de uma escola que pensamos, e temos consciência de que está a agonizar.

Para mim, e para toda esta gente que viveu e concretizou estes projectos artísticos e transdisciplinares nas escolas, há uma certeza que está bem enraizada dentro de nós - o teatro pode ajudar a salvar a escola. O teatro pode ajudar a que cada aluno se torne actor do seu destino, como acontece com a Ana Lúcia, o Pedro, e tantos outros que, noutras profissões menos expostas, são referências de profissionalismo e de capacidade de invenção de construção de um outro mundo, ou de outros mundos e futuros possíveis.

*Ando, corro, páro. Avanço.  
...Danço...*

*Balanço*

*Balanço*

*Balanço*

*Danço! Nas ondas.*

*Na tua maré,  
a insustentável leveza do meu ser.*



*Teus olhos fixos nos meus até ao sonho...  
Era uma vez um cavalo,  
alado, encantado,  
com asas de liberdade.*



*Gravo na pedra  
memória dos meus dedos  
... e, na pedra, dealba  
a memória do teu rosto...*



## /A Cidade Nova

Primeiro vieram as máquinas que revolveram o areal, terraplanaram hectares e hectares de charneca, rasgaram caminhos; camiões gigantes mudaram de sítio toneladas de areia. Depois os homens tiraram medidas, nivelaram solos, colocaram estacas, desenharam na terra os mesmos desenhos que outros, antes, tinham feito no estirador, a régua e esquadro. Ressoavam ainda os efeitos do choque petrolífero e estremecia a economia mundial quando homens e máquinas se desdobravam afanosamente pela Charneca do Areal, ali encostada ao mar e à lagoa de Santo André.

Na contramão da História, afinal. E vieram outros homens e mais máquinas e, depois desses, finalmente, os primeiros colonos, eles primeiro, as mulheres e os filhos depois. A Cidade Nova de Santo André nascia como cogumelo, depois das primeiras águas, parte do projecto de um pólo industrial assente na refinação do petróleo e num porto de águas profundas, idealizado por uma geração de jovens técnicos reformadores a quem foi dada voz quando o sol se punha no velho regime da ditadura, nem por isso menos sombrio, nem por isso menos iníquo.

Exemplo único num país que nunca quis, ou nunca conseguiu, acompanhar o passo com as revoadas industrializantes, a Cidade Nova nasceu de raiz, dormitório das fábricas e do porto, a sul; fazendo romper, do areal, os bairros, um após outro – o Pôr do Sol, a Atalaia e as Flores em 1974, os Caixotes e a Petrogal, em 76, o Liceu em 77, as Panteras, o Pica-pau, a Empec, os Serrotes, as Torres, em 78. Para trás, ficaram nomes feitos de números frios, que ninguém hoje usa e a que pouco ligaram – o bairro dos 593, dos 184, dos 678 fogos... Mas a Cidade Nova ficou sempre longe



dos projectos mirabolantes com que a pensaram - para 25, 50, 100 mil habitantes, segundo alguns mais megalómanos, que a queriam estendida até às margens da Lagoa. Em 1976 eram mil, em 1981 eram quase seis vezes mais, dez e vinte anos depois estabilizava pela casa dos dez mil habitantes. Há uma espécie de epopeia por escrever, que é a dos pioneiros que a fundaram, gente que veio dos quatro cantos do país, muitos de África, angustiados com a ruína do império, todos em busca de trabalho e de casa para morar. Algumas memórias desse tempo têm

rosto. Inscrevem-se, deixaram marca nestas fotografias, nestas mulheres de galochas calçadas, passo decidido, desembaraçado, como que se amparando mutuamente, caminhando sobre ruas e passeios que não existiam, que tardavam em chegar, vivendo em meio agreste, onde até nas casas novas pareciam crescer rugas de velhice, onde projectos de arquitectura mais ou menos interessantes eram diminuídos por construtores e empreiteiros pouco escrupulosos e por uma administração que fiscalizou pouco e condescendeu muito. Com roupa estendida às janelas, crian-

ças a brincar nas ruas e passeios mal amanhados, com canteiros e pequenos hortejos, à porta de casa, no lugar do verde que teimava em faltar, a paisagem árida e amarelecida do areal foi-se humanizando, enchendo-se de vozes e de risos, pelos fins de tarde. Mas foi nesses tempos de fundação, sem farmácia, sem bomba de gasolina, praticamente sem comércio que, nos gestos do quotidiano, nas relações de vizinhança, nos grupos e nos agrupamentos que se foram criando, à força de braços e de inteligências, se foi fazendo cidade. Contra o vento, contra inércia dos que mandavam.



## FORNOS DE COZER PÃO

- O pão, de que ainda hoje muitos alentejanos não podem prescindir, acompanhou a humanidade como elemento fundamental da alimentação. Em maus anos de cereais, a fome era certa, até há bem pouco tempo.

O “pão-nosso de cada dia”, da oração cristã, é uma imagem de sobrevivência alimentar, de possibilidade de existência neste mundo; e tornou-se mesmo simbolicamente o corpo de Cristo. O povo também diz “Quem dá pão, dá a criação”, “Caldo sem pão, só no inferno o dão”, “Casa onde não há pão, todos ralham e ninguém tem razão”, “Em ano de pão, guarda pão”, “Fidalgo sem pão, é vilão”, e por aí fora.

O forno onde se cozia o pão era uma realidade do “mobiliário” urbano (soam-nos ainda termos como “forno da poia”) e havia-os em todos os montes, por estas paragens. Ele era o terminal da “linha”, que começava com a produção nos campos, continuava com a moagem nos moinhos (e durante algum tempo nas fábricas de moagem) e terminava na cozedura, no forno.

Hoje, moribundo o velho mundo rural, esses montes e os competentes fornos jazem em ruínas. Mas ainda lá estão, testemunhos decrépitos de uma época que recentemente soçobrou face ao “progresso”.

O pão “alentejano” ainda é apreciado, mas a sua falta não origina fomes, nem problemas sociais; a farinha de que é fabricado vem do longínquo Canadá e quejandos e os fornos são, em geral, eléctricos. M.Q.

- Um dos principais elementos do monte alentejano centra-se no forno de cozer pão, cuja origem deve remontar ao domínio romano. A sua localização pode variar, de acordo com as dimensões e importância da habitação, encontrando-se junto ou separado desta apenas por alguns metros. Possui uma planta rectangular ou desenvolve-se em pequenas construções redondas, em alvenaria seca ou rebocada, sendo caiado, em muitos casos, com esmero. Alguns, de maiores dimensões, possuem ainda telheiro, poiais e alpendre, onde se podem preparar as refeições e até dormir, como antigamente.

Na construção da base do forno utiliza-se a alvenaria ou o tijolo; na parte superior a abóbada, cuja cúpula pode ser tapada a toda a volta – cheia depois com materiais de alvenaria – e depois coberta por telhado de um água. Existem, também, excepções em que a abóbada termina em barrete de clérigo. O vão da boca do forno apresenta um arco de volta perfeita, em tijolo, no caso dos mais recentes, ou um arco em ogiva, formado por esteios de xisto ou granito orientados em triângulo, em casos mais antigos ou toscos. Finalmente, a abóbada pode ser construída em tijolo, tijoleira ou mais raramente em telha. C.S.



Teatro Nacional  
D. Maria II

# Livraria

## Teatro Nacional D. Maria II

A Livraria do Teatro Nacional D. Maria II, é especializada em livros de teatro e artes do espectáculo escritos em português, francês, inglês e espanhol.

Venha visitar-nos e encontre peças de teatro, livros de estudo, análise de espectáculos, revistas e um espaço especialmente dedicado aos mais novos.

Aceitamos encomendas sendo estas enviadas à cobrança.



### Horário

4.ª a Domingo > 14h < 19h > nos dias sem espectáculos

4.ª a Domingo > 14h < 22h > nos dias com espectáculos



**AJAGATO**

ASSOCIAÇÃO JUVENIL AMIGOS DO GATO  
GRUPO AMADOR DE TEATRO DE SANTO ANDRÉ

**Apoios:**

**Câmara Municipal  
de Santiago do Cacém**

**Instituto Português da Juventude**

**M.C. Direcção Regional  
da Cultura do Alentejo**

**Galp Energia - Refinaria de Sines**