

ENTREVISTA

LUÍS MIGUEL CINTRA

«Só aparecerá uma sociedade diferente quando cada um inventar a sua própria vida e, em conjunto, inventarem a vida possível para toda a gente»

JOÃO TORDO

« Não há lugar para ir senão para cima; cada vez subimos mais, como se saíssemos de nós próprios.»

QUADRICULTURA

«...cada espectáculo é preparado como se fosse o primeiro, e tudo tem que dar certo; ou como se fosse o último, e tem que ficar na memória»

MANOEL DE OLIVEIRA

« O realizador mais antigo em actividade é também um cineasta para o futuro»

12ª MOSTRA
INTERNACIONAL
DE TEATRO
DE STO ANDRÉ

Ousar crescer em tempo de crise

REVOLUÇÕES À NOSSA VOLTA

É para muitos o melhor actor e encenador do teatro português das últimas quatro décadas. Luís Miguel Cintra foi um dos fundadores da companhia de teatro A CORNUCÓPIA e continua à frente deste grupo passados mais de trinta anos.

Nesta conversa, pouco depois da estreia de «Fim de Citação» na Cornucópia, fala-nos do trajecto d' A Cornucópia, das consequências dos cortes de verba anunciados pelo Ministério da Cultura e de pequenas revoluções...

Entrevista a Luís Miguel Cintra
por Carlos Mota

Começamos pelo trabalho com que abriu a nova temporada. «Fim de Citação» é uma peça que viaja pela história d' A Cornucópia?

Ao longo do nosso trajecto já explorámos um grande repertório de autores, tocámos em diversos assuntos e épocas e dei por mim a pensar no que queria abordar agora. Fazer outro grande texto clássico acaba por ser apenas «mais um» espectáculo, e cada vez se sente menos a diferença entre um espectáculo bom e um mau, o que me dá vontade de modificar as coisas. Quando fizemos o «Miserere» no Teatro Nacional, virei a proposta toda ao contrário. Fiz um espectáculo de autor,

que não era fiel ao texto representado. O entusiasmo que senti por parte das pessoas que trabalharam comigo foi enorme; a reacção que tive do público foi mais diversa e contraditória mas também muito mais interessante do que o habitual «Sim senhor, está muito bem feito, belos figurinos, belo cenário». Tocámos, portanto, noutra nervo, o que me deu ânimo para continuar a fazer algo diferente.

Para esta temporada, escolhi dois textos que pensam no teatro e que pensam na máscara e na mentira como coisas que fazem parte da existência humana, por oposição à verdade ou

sua importância no destino de cada um: «A Catatua Verde» de Schnitzer, um texto amável em tom de comédia, e «A Varanda» de Genet. No fundo, interessa-me chegar a um texto com a dificuldade d' «A Varanda» e tão radical como é. Ambos têm a ver com a relação das pessoas com a ideia de revolução, com a ideia de uma superestrutura ideológica que domina cada indivíduo e se transforma em máscara em vez de o ajudar a assumir a sua individualidade.

Quis então fazer algo que servisse de prólogo a esta programação, um texto que tivesse directamente a ver com A Cornucópia, feito com pouca gente, até porque não tínhamos dinheiro para mais. Usei uma estrutura cénica mínima: um conflito artificial entre um encenador, um contra-regra, uma assistente de encenação e um actor, que serve de sustentáculo ao debate do que é o teatro e do que é representar, a humanidade e a representação do ser humano. Falar do género humano. Um sentido de responsabilidade em relação ao teatro, extensível a toda a criação artística.

Actualmente pouca gente pensa nisso. Fazer espectáculos é uma maneira das pessoas se divertirem, sejam os que os fazem ou os que os vêem, ou uma maneira das pessoas se afirmarem através de máscaras, seja pessoalmente quando sobem ao palco dizendo «olhem para mim», normalmente no sentido «que giro que eu sou», seja socialmente como espectadores, porque têm uma vida cultural como deve ser, vão muitas vezes ao teatro e vão ao CCB (Centro Cultural de Belém) ver uma exposição.

Propriedade
AJAGATO
Associação Juvenil Amigos do GATO

Coordenação editorial
Tília

Colectivo de Redacção
João Madeira
Maria Afonso
Mário Primo
Tília
Z.dado

Colaboram neste número
Alípio Padilha; Ana Barroso; André Pacheco; Carlos Mota; Hugo Lopes; João Madeira; João Tordo; Luís Filipe; Maria Afonso; Mário Primo; Martins Quaresma; Quadricultura; Raquel Schefer; Renato Ferracini; Z.dado

Administração e Secretariado
Maria Aurélia Patrício

Concepção Gráfica e Paginação
Pedro Dias

Periodicidade
Semestral

Impressão
Tipografia Avenida

Tiragem
2000 exemplares

Custo
Duas cenas

Contactos
AJAGATO
C.A.P. Alda Guerreiro
7500-160 Vila Nova de Santo André
Tel. 269759096 / Fax 269759098
www.gatosos.com
e-mail cenas@gatosos.com
e-mail geral@gatosos.com

Cena's13.

Abre-se em Maio, madura, viçosa nos conteúdos.

Cada pétala uma rubrica, uma composição de palavras e imagens, no tom próprio de quem a cria, de cor única depois do vosso olhar. Uma corola feita na conjugação de saberes e sentidos, de reflexões e sentimentos.

A essência permanece.

Faz-se de vidas feitas e a fazer Teatro ou Cinema, na entrevista que Luís Miguel Cintra generosamente nos concedeu ou em ecos de Manoel de Oliveira, nomes maiores destas artes que aparecem tantas vezes associados numa mesma ficha técnica.

Sustenta-se na partilha de projectos culturais e artísticos como o da Quadricultura Associação ou do Lume-Teatro.

Revela-se nas breves reflexões sobre o documentário contemporâneo, «o desassossego» de João Botelho, o projecto Megafone de João Aguardela e «a máquina de fazer espanhóis» de valter hugo mãe.

Expandem-se com a divulgação da 12ª Mostra Internacional de Teatro de Santo André.

Preserva-se em cenas e fados de tempos recentes e em pedaços de História local ao tempo da fábrica Herold.

Renova-se no imaginário de histórias com «cães a correr e pedras a saltar» ou de quadradinhos por legendar e solta-se no movimento de um bailado a preto e branco.

Integra as palavras de João Tordo e ganha nova dimensão, a do amor.

Cena's 13 é flor.

Esta flor que vos oferecemos.

03, 04, 05, 06, **BOCAS DE CENA** Luís Miguel Cintra. **Revoluções à nossa volta** Carlos Mota 07, 08 **VEMOS** Face ao que se oculta. **Notas sobre o documentário contemporâneo** Raquel Schefer 09 **OUVIMOS** Megafone. **A Música Portuguesa contra todos os riscos!** Hugo Lopes 10 **LEMOS** Valter Hugo Mãe **A máquina de fazer espanhóis** Maria Afonso 11 **VEMOS** O desassossego de um filme Z.dado 12, 13 **ECOS** Manoel de Oliveira: do sentido primordial do cinema e da sua contemporaneidade Ana Barroso 14, 15, 16 **TEÓRICAS E PRÁTICAS** Quadricultura, a história de um projecto Quadricultura 17, 18, 19 **TEÓRICAS E PRÁTICAS** Leão Renato Ferracini 20, 21 **CRÓNICA** Cães a correr e pedras a voar Luís Filipe 22, 23 **DESCRITAS** Sobre o Amor João Tordo 24, 25 **QUADRADINHOS** André Pacheco 26, 27 **A PRETO E BRANCO** Alípio Padilha 28, 29 **PHOTOHISTÓRIAS** Vidas tornadas canção João Madeira 30, 31 **PATRIMÓNIOS** A fábrica Herold "Per aspera ad astra" António Quaresma Pag. centrais **AGUI HÁ GATO**

Não tem nada a ver com o que eu gosto, e repugna-me mesmo pensar no teatro dessa maneira, não me interessa.

Tenho sido acusado de, com este espectáculo e já com o «Miserere», estar a meter-me num beco sem saída, a isolar-me de toda a gente e a fazer uma coisa que tem cada vez menos a ver com o público. **Interessa-me mais criar solidariedades e comunicação com poucas pessoas, mas a sério, que fingir que estou a comunicar com toda a gente.**

«Fim de Citação» não é bem um espectáculo... Tive, aliás, o cuidado de pôr subtítulos como «Um Lever de Rideau» (levantar da cortina) para salientar que não tem a linguagem normal de um espectáculo: não há uma história, os personagens, no fundo, não têm coerência nenhuma, são figuras. É um artifício cénico para falar de determinadas coisas implicando-nos a sério, através de referências como citações de autores que já fizemos ou vamos fazer, adereços e elementos de cenário que algumas pessoas reconhecerão de outros trabalhos, e eu próprio, assumindo o centro da questão como se, com a minha presença, incorporasse toda a história da companhia. Pode parecer presunçoso mas acho que é também corajoso.

Bom, sempre fundou a companhia e liderou A Cornucópia todos estes anos...

E tento fazê-lo com algum amor. As reacções são por vezes bizarras. Algumas pessoas são muito tocadas pelo espectáculo, sobretudo as que têm consciência de toda a história d' A Cornucópia porque sentem que é uma reflexão sobre o nosso percurso; para outros, esta linguagem não corresponde a uma linguagem cénica normal, o que as aborrece. É normal. No geral, pessoas ligadas a esta profissão e público mais antigo ficam muito tocadas, porque vêem a sua própria vida, enquanto espectadores, reflectida no palco. Significa que viveram os espectáculos de forma profunda. O que fica, depois destes anos todos, não é o tema nem a história da peça mas aquele momento de comunicação verdadeira que aconteceu numa noite, ou durante a preparação de uma peça. É a amizade que se criou entre as pessoas, o estado de exaltação ou choque de uma representação em particular, coisas menos organizadas racionalmente mas que ficam na nossa memória. São choques de sensibilidade, momentos de abertura de alguma verdade pessoal.

Na sociedade de hoje é que tudo aquilo que é excepcional, único, sem finalidade prática, está a ser castrado em toda a gente. Só aparecerá uma sociedade diferente quando cada um inventar a sua própria vida e, em conjunto, inventarem a vida possível para toda a gente.

A ideia da revolução é também porque A Cornucópia começou no pré 25 de Abril, quando, por parte das companhias, havia uma componente de resistência, de projecto que havia de mudar a vida política do país, um país onde as coisas funcionariam de maneira diferente. Depois veio a decepção... Fizemos «A Missão» de Heiner Muller por duas vezes, falando da queda da utopia política, primeiro no décimo aniversário da companhia e depois quando caiu o regime soviético.

Quando fala do vosso trajecto parece que continuam a tratar os mesmos assuntos mas, como a humanidade entrou num vazio idealístico, político e religioso que promoveu algum cepticismo e até cinismo, o que agora passou a interessá-lo na funcionalidade da arte é o seu efeito emocional no indivíduo em vez da pedagogia ideológica para a sociedade...

Sim... Aliás, **a minha única esperança na mudança da vida das pessoas é a da transformação das sensibilidades individuais. E há razão para essa esperança.** No que parece ser um egoísmo terrível, vejo sintomas que me dizem que não é bem egoísmo, antes um cuidado de cada um consigo mesmo e com a sua vida, já desiludida com a inserção num sistema social. Isto resulta num maior respeito pela individualidade de cada um, numa maior responsabilidade individual e respeito pela do outro. Os mais novos já desistiram de ter um cargo importante, estão desiludidos porque percebem que não são os melhores que vencem. Há, por isso, sintomas da possibilidade de um tipo de democracia diferente, baseada na luta por uma dignidade individual. Pelo menos nas artes sinto isso. Na área do cinema, por exemplo, os mais novos colaboram uns com os outros. **Já no teatro, a tendência nas relações com o Estado e com o público, é torná-lo numa coisa que não toca em nada de essencial, numa profissão organizada e sujeita às leis de mercado. Em vez de tentar apanhar esse barco, prefiro que A Cornucópia se distinga dessa mentalidade, correndo o risco de sermos excluídos.** Se o teatro perde a imagem de serviço público aos olhos do Estado ficamos sujeitos a essa lei de mercado. E quem «compra» teatro?

Serão as salas de espectáculos, que vão querer lucro, sucesso, atrair público que, não tendo hábitos de cultura, é formado pela televisão. Levará a uma aproximação entre teatro e televisão, o que não me interessa. Para nós, talvez implique redução na dimensão dos trabalhos, como é já o caso em consequência destes cortes de 23% anunciados pelo Ministério da Cultura– a estrutura continua a existir mas sobra pouco para a produção. Implica fazer espectáculos com menos actores, mas se se vai encolher, ao menos que se aumente na importância do espectáculo para pessoas com sensibilidade para essas produções mais pequenas.

O que pensa da visão, por vezes distorcida, que se tem dos produtores de arte como uma elite mimada que vive às custas do Estado e subsídios enquanto vira as costas ao público?– A velha questão de dar ao público o que ele quer ver ou, em vez disso, educá-lo.

Não tenho desprezo nenhum pelo público; pelo contrário, às vezes prezo-o demais. Acredito que há pessoas que têm uma reacção parecida com a minha, estão fartas de não ter coisas mais interessantes em que pensar do que a «fast food» cultural que lhes é oferecida. Pessoas que, em pequenos círculos, não necessariamente para dominar o mercado, criam pequenas solidariedades que são mais interessantes.

Falava, outro dia, com um padre e na religião passa-se algo semelhante : muitas pessoas estão fartas das directivas do Vaticano, e os próprios padres acabam por adequar as práticas religiosas aos sítios onde se encontram. Vejo sinais positivos nisto.

Na casa da Achada, a cuja direcção pertence e que se baseia no espólio de Mário Dionísio com o intuito de promover a cultura na sua área, houve há tempos uma discussão sobre a relação da arte com o público. Foram convidados jovens criadores de várias áreas, teatro, cinema, artes plásticas, música... Havia dois géneros : os que tentavam furar o mercado, dispostos a vestir a mentira de relações hipócritas com esse mercado, e os que desistiram de sequer tentar isso. E vivem muito pior os que tentam furar o mercado, são mais infelizes por entrar nesse jogo.

Na história d'A Cornucópia nunca se fizeram compromissos, mas houve momentos em que estivemos baseados em equívocos. Entre as razões que nos levavam a fazer um espectáculo, o modo como ele era feito e depois como era recebido houve muitas vezes equí-

vocos que me desgostaram profundamente. **Nesta companhia temos uma certa forma de fazer as coisas, e nunca é por acaso.** Isto traduz-se numa qualidade aparente que pode ser confundida com outras coisas que não têm muito a ver com o que fazemos. Servime por muitos anos desse equívoco mas não é muito saudável, e actualmente perdi a paciência. Os Globos de Ouro são um bom exemplo, já fomos nomeados várias vezes, algumas ao lado de coisas que nos são 'inimigas'. Há nisso um equívoco muito grande, é perverso.

Como se relaciona com isso? Rejeita as nomeações ou prémios?

Depende. Quando me deram o Globo de Ouro nem fui, quando o deram à companhia, por um espectáculo que fizemos, foi aceite por outra pessoa. Não aprecio esses eventos.

Às vezes é difícil separar as águas. Dois dos actores mais premiados hoje, o Nuno Lopes e a Luísa Cruz, sempre me disseram que tinham aprendido tudo na Cornucópia. Para viverem fazem coisas completamente diferentes, que nada têm a ver conosco, mas é a escolha deles. Sem querer julgar, há algo de perverso num sistema assim. **O que se está a passar comigo é que me apetece extremar os campos. Já não sinto necessidade de me afirmar.** Durante muitos anos trabalhamos imenso e vivemos tempos de forma difícil e sempre sentimos que tínhamos de provar que éramos bons para ter público, para ter subsídios, etc. **Agora sinto mais a liberdade de não ter de provar nada, embora não pense em sentar-me a gozar dos louros, não está na minha natureza.**

Há um ditado russo que diz que passamos metade da vida a trabalhar para o nosso nome e depois é o nome que trabalha para nós. [LMC ri-se]. Apesar de russo, é um ditado que podia ser português. Cá, quando se garante o reconhecimento público, a tendência é abrandar o ritmo de trabalho.

As vidas das pessoas são diferentes. Eu tenho a sorte de não ter muitas despesas com a minha. Não tenho filhos, tenho poucos encargos, herdei coisas da minha família e isso atenua a pressão de precisar de produzir no imediato. Outros podem precisar de ganhar a vida realmente. Há uns anos, muitos jovens actores vinham pedir-me para entrar para A Cornucópia. Isso agora acabou, mas na altura eu dizia «façam grupos vocês também». E houve quem me ouvisse e o fizesse com diferentes

graus de sucesso. **Das antigas companhias independentes em Portugal ficou uma ideia do teatro enquanto espaço de criação artística que já não existe em muitos países.** Em Espanha faz-se teatro muito menos interessante do que cá : o público é que manda, a lei de mercado instalou-se. Em Portugal há uns «filhos» do nosso trabalho onde ficou alguma semente do teatro, algo mais do que ser conhecido ou ter um bom salário. Os jovens devem, no entanto, ter cuidado com uma coisa que foi já um «filão», a afirmação pela negação. Muitas coisas apareceram com o tom trocista de «nós somos diferentes, não temos nada a ver com aquilo», algo de provocador que foi facilmente integrado mas que acabou, também, por ser também conformista com o sistema estabelecido. Hoje em dia já vemos tentativas de afirmação, não pela negação do restante mercado, mas por terem o seu sentido próprio. O último filme em que participei, do realizador João Nicolau, é um exemplo. Percebi que não era só o condutor do projecto a acreditar no que estava a fazer. Toda a equipa estava a fazer uma coisa de que gosta; as pessoas não estavam só a pensar na carreira nem em reacção contra nada, estavam a contar a história deles. E isso tem tanto mais valor quanto hoje há uma falta de condições terrível para trabalhar. Apesar de tudo, as pessoas também devem ser exigentes consigo próprias. **São necessárias uma energia e uma ética muito próprias para se fazer certos trabalhos... Não há muita gente que tenha isso, mas há quem tenha.**

Falemos da sua próxima peça, «Catatua Verde», onde vai trabalhar com um grupo maior de actores.

Pois, até parece que não tenho razão para me queixar, já que vou fazer uma peça com 25 actores...

Este projecto vem de um convite antigo do Teatro Nacional. Na verdade, eu até queria fazer uma outra peça, «A Morte de Danton» de George Buschner, com um elenco ainda maior, mas a direcção do Teatro Nacional disse-me que, nesta temporada, teria que ser uma peça mais modesta. (Foi também o que aconteceu quando fizemos o «Miserere»)

Optei, então, por «Catatua Verde», talvez levado pelo interesse na revolução francesa. A peça tem, de facto, um elenco muito grande, mas permitido pela presença de uma série de estagiários que pediram para intervir no espectáculo. Isto tem vantagens para nós

–as pessoas saem-nos quase de graça–, e tem vantagens para os que estão a aprender como trabalhamos, caso de actores recém formados e alunos da Escola de Teatro e Cinema. Dá-me gozo que jovens percebam o processo que usamos para fazer uma peça. É uma experiência útil. **Perguntam-me muitas vezes «Você não quer deixar herdeiros na Cornucópia ?» Eu não, a Cornucópia corresponde a uma determinada coisa, quando acabar, acabou... O que quero é que haja pessoas com o mesmo grau de seriedade e de empenho a fazer outras coisas, diferentes.** Que percebam que trabalhamos muito a sério, isso gostava. E com conceitos que tendem a desaparecer de um ponto de vista mais técnico. Actualmente, por exemplo, nas escolas de teatro preza-se muito pouco a contra-cena, no sentido do teatro enquanto um jogo entre as pessoas, o prazer de, em conjunto, se provocarem e brincarem umas com as outras. Eu represento, e aproveito o que tu me dás para te responder, e vice-versa. Nos jovens actores aparece pouco este gosto. Prevalece uma mentalidade de «Vou fazer a minha prestação, integrado num grupo». Metade da ideia do teatro falha logo aí. Outra tendência nos jovens actores é a dificuldade em inventar a cabeça da sua personagem. Perceber que outras pessoas pensam de outra maneira e ser capaz de adaptar a sua cabeça para pensar como a personagem pensaria. Isso é arrumado como sendo «sub-texto», uma coisa que já passou de moda ou que pertence ao teatro psicológico, só que... não é verdade. Há determinados pensamentos que não são expressos pelas palavras que se dizem. **No teatro há uma cabeça que funciona e produz frases e movimentos que têm de corresponder a um pensamento que está por trás.** É muito difícil para certos actores ter a elasticidade mental que isto exige, porque vivem demasiado fechados em si próprios ou seguem clichés de comportamentos vividos à sua volta. Passamos muito tempo dos ensaios a perguntar «Mas o que é que a personagem está a pensar, porque reage assim ?» Isto é uma prática indispensável a qualquer actor.

Há pouco tempo fui convidado para ir a umas aulas na ESMAE no Porto,



onde vários encenadores trabalhavam algumas cenas. Havia uma moça que resolveu ensaiar um bocado do «Público», do García Llorca, em diálogo muito bonito chamado «Parras e guizos» –o Zé Álvaro Morais aproveitou-o no seu filme «O Peixe Lua»–. Eu próprio já fiz a peça, que consiste em poesia pura, metáforas que exprimem a dificuldade e a delicadeza do amor entre dois homens. Bem, a miúda resolveu transformar aquilo numa compilação dos clichés homossexuais mais vulgares e ordinários, como se tudo se resumisse a pornografia. Fiquei varado, porque na cabeça daquela jovem e dos seus actores é assim que as coisas se passam e foi assim que as representaram. Quando se tem um texto destes é preciso entrar na cabeça dos personagens e pensar como eles, e as palavras ganham outra verdade. **Incorporar o que se está a ler, praticar isso, é muito importante porque faz a graça do teatro, é-se obrigado a viver muitas vidas e a pensar de muitas formas diferentes a cada texto. Vai-se acumulando experiência e reflectindo sobre as coisas.** Senão, estamos numa telenovela, onde nunca muda nada e tanto faz o que se diz, o comportamento humano reduzido aos clichés. É perigoso. A pouco e pouco as pessoas com menos defesas aprendem a viver assim também. Tive outra experiência engraçada, numa audição, com os alunos da Escola Superior de Teatro. Vinham todos preparados para o género de audição que é um exame, em que vai um de cada vez à sala fazer uma cena, eu tomo notas, e venha o seguinte. Mas eu disse-lhes para entrarem todos na sala para, no fim de cada audição, podermos falar juntos sobre o que se tinha feito. Eles adoraram, sentiram-no como uma aula. Isto, na linguagem

actual, chama-se Acção de Formação; nalguns casos, chega a ser muito bem remunerada, mas aqui não... [risos] **Eu gosto de partilhar outras formas de fazer o trabalho com os mais novos, até porque muitos deles parecem já tão velhos...** não tanto no teatro, mas sobretudo na televisão –«Morangos com Açúcar» e esse género é uma coisa horrível. O «Miserere», por exemplo, foi um espectáculo que me deu muito gosto porque aquilo virava o Gil Vicente ao contrário e falava sobretudo da incapacidade de cada um viver a sua própria vida. O que me interessou no texto foi sentir uma super-estrutura ideológica, católica claro, que domina aquelas pessoas todas, que nunca põem isso em causa. O que teve piada foi que as pessoas mais velhas, mesmo as que considero muito cultas e inteligentes e conheciam bem Gil Vicente, não conseguiram apreciar a peça. No fundo, também elas criaram uma estrutura mental e querem que a vida a comprove. Os mais novos, pelo contrário, comoviam-se muito com o espectáculo, o que me agradou imenso. Outros dirão «Claro, os mais novos não perceberam que aquilo estava tudo errado!» [Rise] Mas suponho que os mais sensíveis se comoveram porque se reviram no drama das personagens, que era o de viverem vidas que não foram eles que desenharam.

É um medo que partilha, o de sentir-se manietado pela estrutura a que pertence?
LMC. Sim, digamos que tento fazer aquilo que quero, não depender das decisões dos outros quanto ao destino da minha pessoa ou da companhia. **Em relação à politização do teatro, se me vêm dizer que eu tenho de fazer espectáculos para este contribuinte ou aquele, isso não me interessa nada e**

não quero ter nada a ver com essa estrutura. Tenho mais a ver com uma pessoa que está a pintar um quadro, sozinha, onde ninguém a veja.

Sei que são utopias, mas depois do 25 de Abril havia uma participação enorme por parte do público, que era organizado e vinha ver-nos, em grupos, sem qualquer visão consumista. Era um encontro com pessoas que estavam a produzir coisas. Tenho gostado do encontro com diferentes públicos. O Jorge Salavisa, no S.Luiz, tinha um gosto muito eclético, o que permitia isso. Entre as pessoas que vão ver uma peça minha e uma da Maria Rueff ou do Bruno Nogueira ainda irá uma diferença... e isso propicia encontros interessantes. As próprias salas deviam apostar mais nisso, para atrair diferentes tipos de público. Quando o «Miserere» estreou no Nacional não foi nada bem recebido pelo público «da casa», mas, a pouco e pouco, começou a ir outro tipo de público, e acabou por ir lá muita gente que habitualmente não vai.

E vê nisso sintomas de uma possível revolução nos gostos das pessoas?

Uma revolução muito lenta, uma transformação da vida numa coisa melhor... Isso é que mudou muito desde que eu era mais jovem. **Nós acreditávamos que não íamos chegar ao fim da vida com uma sociedade igual. Vocês, se calhar, acham que não há tanta possibilidade, o que aumenta o individualismo. Espero que isso não apague a importância de almejar por coisas melhores em conjunto.**

Vejo a vitória do Obama nos EUA como um sinal de que as pessoas querem outros valores, estão desiludidas com as suas vidas e querem algo melhor. Não estou a falar do Obama em si, ou se ele é um bom ou mau político. O que me interessa é a reacção das pessoas que o elegeram, a forma como ele foi ganhando apoio com uma abordagem, no mínimo, original para o habitual na América. E, no fim, foi ele quem ganhou, sinal de que o povo evoluiu e quer algo melhor.

Coisas como a importância da família, a relação individual de cada um com o corpo, a tecnologia que facilita viagens a todo o lado mas que, ao mesmo tempo, permite que estejamos todos fechados em casa...

Há imensas mudanças que estão a acontecer e a transformar profundamente a nossa sociedade. As pequenas revoluções estão à nossa volta.

FACE AO QUE SE OCULTA¹

NOTAS SOBRE O DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO



Raquel Schefer

Ponhamos bem os pontos em alguns “is”. Todos os grandes filmes de ficção tendem para o documentário, tal como todos os grandes documentários tendem para a ficção.²

1

O documentário contemporâneo tende para a ficção, assim como o cinema de ficção contemporâneo tende para o documentário. Certos filmes são atravessados pela linguagem e pelas formas aparentemente opostas e contraditórias da ficção e do documentário. Dessa incoerente articulação, desse entrecruzamento, da síntese entre diferentes sistemas enunciativos, nascem objectos cinematográficos que levam a marca de correntes confluentes, objectos belos, frágeis e insólitos, monstruosos, para recuperar uma expressão do teórico e realizador francês Jean-Louis Comolli. É o actor Paul McIsaac transitando, enquanto personagem documental, do filme de ficção Doc’s Kingdom (1987), de Robert Kra-

mer, filmado em Lisboa, para o documentário Route 1 (1989), do mesmo realizador, odisseia pela Costa Leste dos Estados Unidos, do Estado do Maine a Miami, Route 1 abaixo, ao longo de uma extensão de cinco mil quilómetros. É também, em 1959, no filme Moi un noir, de Jean Rouch, Oumarou Ganda, aliás, Edward G. Robinson, um jovem nigeriano de Abidjan que se toma pelo actor norte-americano e que entra em cena como personagem – personagem ficcional em interacção documental (ou o inverso) – a partir desse desdobramento. São ainda os duzentos e vinte actores de La Commune (Paris, 1871), de Peter Watkins (2000), filme sobre a Comuna de Paris que é sobretudo uma experiência co-

lectiva, em campo e fora de campo, da palavra e do dissenso.

Muito tem sido dito sobre as contaminações contemporâneas entre o documentário e a ficção, sobre um cinema de passagens e sobre a base eminentemente documental da imagem em movimento, a sua verdade última e irredutível – a presença do corpo filmado frente à câmara cinematográfica, a sua exposição à duração como medida do tempo. É um corpo abandonado face a algo que está oculto na imagem, o dispositivo cinematográfico, algo que nos é vedado enquanto espectadores, salvo em certas experiências cinemáticas auto-reflexivas, sempre em mise en abîme, uma das várias formas de aproximação entre os dois géneros



2

de que falamos. Berlin 10/90 (1991), de Robert Kramer, Los Rubios (2003), de Albertina Carri, The Casting (2007), de Omer Fast, ou Lithuania and the Collapse of the Soviet Union (2008), de Jonas Mekas, poderiam inscrever-se nessa genealogia de filmes.

Uma flutuação da palavra - e, através dela, do político - atravessa muitos dos filmes contemporâneos que se colocam na fronteira entre o documentário e a ficção, flutuação essa formalizada através de uma concepção do actor enquanto dispositivo de mediação entre diferentes sistemas de enunciação. Em *Je veux voir* (2008), de Joana Hadjithomas e Khalil Joreige, o corpo de Catherine Deneuve é transformado num dispositivo de visão das ruínas deixadas pela Guerra do Líbano de 2006. É através da actriz, guiada pelo actor e artista libanês Rabih Mroué, que a realidade (ou certos traços dela) nos é dada a ver. Os planos subjectivos de Deneuve são adoptados como mecanismo de reconhecimento de um estado de coisas intolerável que o olhar do outro vem inscrever na memória e na história e, ao mesmo tempo, sustentar e certificar. Também na primeira parte de *Film Socialisme* (2010), o filme mais recente de Jean-Luc Godard, é através da inscrição dos actores no campo documental do cruzeiro pelo Mediterrâneo, lugar heterotópico em circulação geográfica e histórica, que a deriva da palavra ocorre. Esse trânsito de enunciações subjectivas através de formas discursivas não marcadas (veja-se o trabalho admirável do assincronismo entre o som, a palavra e a imagem) aproxima-se da narrativa polifónica literária e vem tornar ainda mais incerta a linha de demarcação entre o documentário e a ficção.

Também em *I wish I knew* (2010), filme de Jia Zhangke sobre Xangai, as diferentes modalidades de represen-



3

tação do relato histórico (material de arquivo cinematográfico, entrevistas, ocularização, reconstituição, etc.) remetem para um extracto irrepresentável da realidade. De uma realidade em pleno processo de configuração, mas que não é ainda inteiramente representável e que, por isso, pode apenas ser vislumbrada (repare-se no trabalho dos fundidos no filme, concorrendo para uma estética da desapareição). Mais do que a história de Xangai per se, *I wish I knew* traça a sua história proto-capitalista, uma história fantasmática anterior à representação cinematográfica da cidade e à Grande Marcha de Mao Tsé-Tung. Mas o filme de Jia Zhangke aponta também para uma camada temporal em devir, para o futuro da cidade ligado à consolidação do capitalismo financeiro e para uma transformação (não só arquitectónica, mas também de natureza discursiva) em processo, só figurável através do olhar - olhar emancipado - da actriz Tao Zhao, presença habitual nos filmes do realizador chinês. Jia Zhangke esgota as modalidades de representação do relato histórico como que para dizer-nos que o filme não se debruça só sobre o passado, mas, sobretudo, sobre o futuro de Xangai, onde se encontram enlaçados, como ramificações ou as camadas de um palimpsesto, as memórias passageiras e os vestígios arquitectónicos de uma outra cidade. Esta genealogia de filmes, na qual o cinema de Pedro Costa, de *No Quarto da Vanda* (2000) a *O Nosso Homem* (2010), poderia também ser incluído, mostra-nos, oscilando entre o documentário e a ficção, que as fronteiras entre ambos os géneros são ténues e imprecisas, difusas. Mas existirão realmente fronteiras? Ou apenas discursos sobre fronteiras, ficções de fronteiras, um aparato teórico-ideológico fundado num princípio de separação?



4

Imagens

1. *La Commune* (Paris, 1871), de Peter Watkins, França, 2000.
2. *I wish I knew*, de Jia Zhangke, China, 2010.
3. *Film Socialisme*, de Jean-Luc Godard, Suíça - França, 2010.
4. *Je veux voir*, de Joana Hadjithomas e Khalil Joreige, França - Líbano, 2008.

1 MICHAUX, Henri (1975), in *Michaux, Henri, Antología Poética* (1927-1986), Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005.

2 GODARD, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Ed. de l'Étoile, 1995, p. 144.

MEGAFONE A MÚSICA PORTUGUESA CONTRA TODOS OS RISCOS!

Hugo Lopes

Megafone é talvez o projecto menos conhecido do músico João Aguardela (1969-2009) junto do grande público tendo em consideração o grande sucesso dos Sitiados, Linha da Frente e, mais recentemente, A Naífa.

Partindo de recolhas de música tradicional de Michel Giacometti e José Alberto Sardinha, Aguardela construiu ao longo dos quatro álbuns editados pelo projecto o que designava como “uma *rave* genuinamente portuguesa com sardinhas assadas e folclore”. Efectivamente, entre violas campaiças, adufes e vozes septuagenárias, Megafone abre-nos as portas a uma pista de dança enérgica e sem fronteiras, onde os ritmos tradicionais convivem com as batidas contemporâneas do *jungle* ou do *house*.

Comprei o meu primeiro álbum do projecto após assistir a um concerto memorável no Castelo de São Jorge, penso que no verão de 2001. Gostei tanto que este se tornou num dos meus discos preferidos e estava sempre a tocar no leitor de CD's do carro, banda sonora de tantas e tantas viagens. Anos mais tarde o meu Renault Clio foi assaltado e o CD roubado, por sinal numa rua paralela à Travessa do Olival

à Graça, que dá título a um dos temas dos Sitiados. Mas por incríveis coincidências e voltas do destino o João Aguardela veio a ser presença regular no Café de Santo António aqui a dois passos da minha casa.

Certo dia tomei coragem para lhe contar a história do assalto e pedi-lhe que me trouxesse um novo exemplar do Megafone 3, visto que era difícil, se não impossível, encontrá-lo à venda nas habituais lojas de música. Poucos dias depois ali estava o João Aguardela, estendendo-me um exemplar novinho em folha do mesmo CD. Lancei a mão à carteira e ia perguntar-lhe o preço, quando me travou o gesto com um sorriso nos lábios: “Nem pensar! Os meus CD's têm seguro contra todos os “riscos”!”

Após a sua morte, em Janeiro de 2009, nasce informalmente entre um grupo de amigos, companheiros e admiradores do seu trabalho, a associação Megafone 5, projecto sem fins lucrativos que tem como objectivo celebrar, homenagear e difundir o seu trabalho e as suas ideias. No sítio web da associação, para além de inúmeros artigos, fotografias e vídeos, estão disponíveis gratuitamente os quatro álbuns do



projecto Megafone em formato mp3.

Em 2010 foi lançada a primeira edição dos Prémios Megafone que “visam distinguir quem em Portugal faz por dar futuro às tradições musicais portuguesas”. Os primeiros vencedores na categoria Música são os Mirandeses Galandum Galundaina, que nos últimos 15 anos nos têm maravilhado com os seus deliciosos arranjos, imensa energia e capacidade de reinvenção do património musical das terras de Miranda.

A provar que a Música Portuguesa continua a ser ouvida, apesar de todos os riscos!

A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS

VALTER HUGO MÃE

LEMOS

Maria Afonso



“a laura morreu, pegaram em mim e puseram-me no lar com dois sacos de roupa e um álbum de fotografias.”

Aos 84 anos, antónio silva é um protagonista imprevisto. O lugar desta história também é inesperado. Habitados que estamos a ignorar os lugares de velhos, enquanto podemos, não cremos, à partida, no potencial narrativo que encerram. De início, não parece que a história deste silva seja diferente da de tantos outros, seja mais do que a repetição dos dias, apenas coloridos pelas visitas de domingo; incaracterística e impessoal como os quartos, sempre ocupados, do lar. A história, contudo, surpreende-nos, como parece ter surpreendido o próprio protagonista, descrente, também ele, de que num tal ambiente se pudesse assistir a outra coisa que não a decomposição do corpo e da vontade.

Velho, sozinho, antónio silva foi deixado no lar, para seu conforto. Vivo ainda para nada, porque mais nada vale sem a existência da mulher, ou talvez só para sentir a dor de a ter perdido, porque mais ninguém a sabe chorar. Essa dor violenta que é a mais dura prova de amor e a sua única força vital. Tudo o resto é raiva, muita raiva. Não há consolo para quem não acredita no

além, nem nos outros. Os outros estão vivos em vez da laura. A morte da laura não passa. Ao contrário do que os outros pensam, a morte não pode ser vulgarizada quando nos chega tão perto.

O lar é esse último lugar, o seu último lugar. Um mundo organizado para quaisquer 93 participantes idosos e inevitavelmente renovado a cada nova baixa, uma máquina de gerir, com eufemismos e complacências, o que resta do tempo, dos corpos e das paixões. Também ele rodará pelos quartos, deixará o quarto com vista para as crianças que brincam para ocupar um quarto com vista para o cemitério, onde a laura é nada, quando o julgarem mais próximo do fim. A sua é uma espera sem esperança. Nos primeiros dias, esta certeza bastar-lhe-á.

Depois, contrariamente à sua disposição, faz amizades. Primeiro conhece o américo, o dedicado funcionário do lar, a seguir o pereira, o cúmplice das horas mais divertidas, e também o esteves, o homem quase centenário que tivera a ventura de se cruzar com o próprio Fernando Pessoa e de ter ficado imortalizado no poema *Tabacaria* — a referência maior para os niilistas da sua geração! Outros viriam juntar-se-lhes. O silva da europa, pensador incómodo, ou o anísio franco, homem ainda capaz de iniciar projectos e de se apaixonar, apesar da idade.

Inadvertidamente, tinha formado uma nova família. Antes, julgava que ninguém que não fosse do seu próprio sangue poderia merecer tal estatuto afectivo. A ditadura tinha tido esse efeito de separar os homens e de os distribuir em famílias, isolando-os em pequenas ilhas sociais, fazendo-os distinguir os *seus* dos *outros*. Estranhos entre si e descrentes da possibilidade de uma cidadania em conjunto, ligados à pátria, de forma indelével, pelas chuleiras do Euzébio ou pela voz da Amália, formavam um Portugal sem portugueses, pois tantas famílias reunidas nunca chegaram a configurar um povo. A identidade colectiva sustentava-se à custa da evocação do passado, dos fei-

tos dos heróis de outrora, e dos símbolos apropriados pela propaganda do regime, sem que nenhuma ambição relativamente ao futuro viesse prometer uma transformação em conjunto e um sentimento de pertença renovado. Em lugar de uma nova missão agregadora que proporcionasse a todos uma vida melhor, iam crescendo a inveja em relação ao que já havia sido e o desapego pelo que era. À falta de *aljubarrotas* e de riquezas exóticas, *franças*. A insatisfação com o facto de se ser português, assim, desta maneira tão limitada, lá ia sossegando com mais uma vitória do Benfica ou um novo fado da Amália, mas não sossegava de vez; era o desejo de se ser outro, de se poder ser feliz por direito.

Não gostavam da ditadura estes homens bons, mas tinham de preservar a família. O medo de perder *os seus* bastara para lhes desviar o pensamento da política e do cuidado dos outros. Todos eles, até o esteves, julgado injustamente sem metafísica pelo poeta, se tinham habituado a imaginar um outro estado de coisas pela literatura, a contrariar a realidade pelos livros, mas nada tinham feito para a alterar. Eram homens sensíveis, porém, neles, a imaginação dissociava-se da acção. Afinal, não tinham passado incólumes pelo fascismo. E o fascismo voltava, de quando em vez, sob a forma de saudades do tempo em que, não sendo livres, eram, no entanto, jovens. A ditadura havia sido essa máquina de lhes roubar a metafísica, de os transformar em homens práticos, mas sem iniciativa, honestos, mas sem convicções.

Um ano após a sua chegada ao lar, antónio silva sabia, pela primeira vez, o que era ter amigos, e perdê-los; viver para além da laura. Estivera sempre enganado a respeito dos outros. Quando a máquina do corpo começava a falhar, ainda encontrou tempo para sentir a angústia de compreender. Ainda havia tempo para exorcizar o fascismo, para se reconciliar com o país e consigo próprio. Ainda havia tempo para experimentar a vida de outra maneira...

O DESASSOSSEGO DE UM FILME

VELOS

Z.dado



Uma utopia com bons resultados. O homem anda de terra em terra, de teatro em teatro, de auditório em auditório. Imbuído da paixão que o impele em frente a calcorrear caminhos, chega, desembrulha a máquina, experimenta. Horas depois, é ele quem recebe e saúda as gentes que se aglomeram e alinham e, aos poucos, enchem a sala. Homens e mulheres comuns, ou estudantes, ou cinéfilos atentos e experimentados, ou mesmo pessoas que há dez anos não vão ao cinema. Vêm ver a estória, a que ele recriou a partir do desassossego de outro, esse próprio uma utopia.

Na verdade, não vão encontrar uma estória mas uma viagem por paisagens e pensamentos, reflexões e interrogações, o poder da palavra na arte da imagem, poesia na génese e no resultado.

“Cada um de vós faria o seu filme do desassossego desse livro. Este é o meu.”— dirá o homem, encarando de face o público curioso e introduzindo-lhe o seu modo de existir e realizar.

A palavra sobrepor-se-á à estória mas dançará a par com a beleza poética dos quadros. Em diversos momentos, a excelência de cada *frame* sugerirá aos sentidos uma obra única e acabada, uma fotografia, uma pintura.

A execução desse bailado ligar-nos-á empaticamente ao personagem de raiz, aquele que estando lá não existe, na sua indimensionável decadência, e não ouviremos uma única vez o resmolar de pipocas.

30 anos depois da “Conversa Acabada”, João Botelho reage ao situacionismo, compra uma máquina de projecção digital, abandona o circuito das distribuidoras, parte para a luta e a coisa funciona. Uma só cópia do filme viaja com o realizador e é exibida, sucessivamente, em salas sempre cheias. Quatro meses após o arranque da epopeia atinge os 22.000 espectadores, com uma média aproximada de 200 por sala, e a viagem continua.

O artista é peremptório. Uma pessoa deve arriscar e fazer o que achar importante. Nas salas de cinema passa o cinema descartável. Não é o cinema de que gosta e não mais quer estrear filmes doutra forma. Acredita vir a conseguir 30 a 40 mil espectadores nesta digressão.

Num ano em que diversos filmes não chegam às salas de cinema e são directamente lançados em dvd, o desassossego de um homem questiona o sistema tradicional, obtém resultados visíveis e aponta caminhos aos que ousem arriscar novas vias. De saudar.

MANOEL DE OLIVEIRA: DO SENTIDO PRIMORDIAL DO CINEMA E DA SUA CONTEMPORANEIDADE



A Caça (1963)

Ana Barroso

“O mundo é assim, que quer?
É forçoso encontrar um estilo.”
Herberto Helder

Centenário como o próprio cinema, o trabalho de Manoel de Oliveira confunde-se com o experimentalismo e o sentido de arte das imagens em movimento que, se por um lado, criam ficções que continuam a emocionar espectadores em todo o mundo, têm também a capacidade de se imporem como documentos sociais e ensaios individuais evocativos de uma atmosfera de memórias colectivas, mas também subjectivas. Venerado por muitos e repudiado por tantos outros, o percurso cinematográfico de Oliveira é frequentemente alvo de discussão e de crítica, o que acentua o seu valor estético e filosófico, embora, demasiadas vezes, a adesão do público não corresponda a essa valoração académica e cinema-

tográfica. Resgata-se, no entanto, cada vez mais o seu cinema incompreendido e mal-amado para sobre ele se repensar todo um percurso pessoal e, concomitantemente, o cinema português, na sua essencialidade cultural, mas sobretudo autoral.

As meditações cinéticas de Oliveira iniciam-se com a curta-metragem **Douro, Faina Fluvial** (1931), filme mudo, apesar do advento do som, sobre a faina da zona ribeirinha do Douro, retratando homens e mulheres no seu quotidiano, que revela claramente o gosto do cineasta pela estética do documentário vanguardista soviético, aqui proposto e ensaiado livremente. O rio Douro é a personagem principal e encantatória, porque também evocativa de um passado, de uma infância. Da sua paixão e inexperience pelo e no cinema, Oliveira capta a energia e a movimentação de



Douro, Faina Fluvial (1931)

uma franja populacional que, por contiguidade, representa a cidade agitada e moderna para, através da técnica cinematográfica, explorar o poder e o sentido mais profundo destas imagens fluidas e instáveis, por oposição a imagens depuradas e planos rígidos e fixos, que, como sabemos, serão, depois, uma das marcas mais visíveis do seu cinema. A contemplação do realizador assume-se como um exercício de interferências nas imagens captadas do real, revelando uma dinâmica (da cidade e de montagem) em todo seu esplendor, mas também e, paradoxalmente, a sua incapacidade para fixar e reproduzir os acontecimentos tal qual eles se manifestam, fazendo de Oliveira, desde o início, um autor conceptual e contemporâneo.

Nesta primeira curta -metragem, a azáfama da zona ribeirinha expressa-se nos rostos de gente humilde, sejam homens, mulheres ou crianças que, no confronto com o rio, convergem num único rosto, numa fusão dialéctica de um tempo circular e de um espaço rigoroso da acção com a materialidade dinâmica das imagens (o movimento, os enquadramentos e a sobreposição de diferentes planos e perspectivas). Mais do que documentar uma realidade social, o realizador ensaia formas do cinema trabalhar a matéria do real.

O percurso oliveiriano confunde-se também com a história política por-



Acto de Primavera (1962)

tuguesa. O seu interregno de catorze anos, primeiro, e, mais tarde, o seu filme **O Passado e o Presente** (1972), assinalam, respectivamente, as dificuldades impostas ao realizador pelo ditadura e uma abertura do regime que, depois, em resultado da liberdade permitida com o advento do 25 de Abril, possibilitará uma produção mais regular e intensiva, marcada pela ruptura com a estética primordial de valorização da câmara e da montagem, em transição para um cinema de reconstituição, de actores, de diálogos e de relações complexas com a literatura e com o teatro.

O mesmo cenário de **Douro, Faina Fluvial** é o que vamos encontrar em **Aniki-Bobó** (1942), filme sobre a infância, ficcional, mas enformado pelo realismo, centrado no pequeno mundo ribeirinho do Porto, mas em direcção a um universalismo maior, numa espécie de partida imagética e poética que marcará o seu cinema futuro e a sua orientação do documentário para a ficção. Ao contrário do que possa parecer, o realizador nunca abandonou a questionação do cinema enquanto matéria criativa e de pensamento, ou seja, da sua obra como meta-cinema.

A contemporaneidade de Oliveira consiste, desde o início da sua carrei-

ra, na abordagem do documentário e da ficção, não como dois géneros distintos, mas como complementares. Na produção que constitui o seu primeiro percurso, simbolicamente marcado pelo filme **Passado e Presente**, como vimos, o realizador, embora valorizando o poder da câmara e o registo distanciador, nunca nega o seu fascínio pela narrativização do discurso e pela encenação de situações dramáticas, forjando o real e, conseqüentemente, fazendo do seu cinema também uma reflexão sobre o próprio cinema, na sua relação com a arte e o espectador e, conseqüentemente, com a própria realidade. Nesta linha, é necessário resgatar dois filmes fundamentais da sua vasta filmografia, mas muitas vezes esquecidos, ou obscurecidos por filmes mais recentes ou premiados. Falamos de **Acto de Primavera** (1962) e de **A Caça** (1963). Numa entrevista de 1963, o cineasta referiu claramente que os modos do documentário e da ficção nunca podem ser puros e estanques, justificando que a objectividade da fotografia e o mecanismo de reprodução permitido pelo aparato cinematográfico implicam necessariamente a subjectividade de um olhar “quando se dá preferência ao humano.” Será, então, esse hibridismo a essência de um cinema absoluto e artístico. A experiência do realizador no documentário manifesta-se nas filmagens em cenários naturais e no recurso a actores não profissionais, quando a câmara segue uma personagem pelos vários espaços onde decorre a acção ou ainda quando as personagens representam uma história. **Acto de Primavera** é uma representação ficcional de um documentário, porque encena uma celebração popular da Paixão de Cristo, festa tradicional e popular da aldeia transmontana da Curalha. O filme assume especial relevo na cinematografia de Oliveira por retomar a questão primordial do valor do cinema enquanto revelador da realidade através da sua transfiguração, mas também como um acto sobre a própria vida e a sua ritualização, em que se retoma a tradição de um povo. Nesse sentido, existe aqui uma dimensão etnográfica e antropológica, mas também um afastamento em direcção a um simbolismo superador de um qualquer enquadramento

espacial e temporal. A imagem material cede face ao seu poder fantasmático, que consubstancia o processo de significação, porque existe a conscientização da verdade do fingimento e nunca uma intenção de ludíbrio. Para chegar ao factual, para se ser objectivo, é fundamental assumir a subjectividade do ponto de vista e, por essa mesma razão, o cinema de Oliveira centra-se invariavelmente no *acto de ver*. Ver através do cinema implica ser indiscreto, mas essa indiscrição tem que ser assumida nas suas múltiplas relações: dentro do próprio filme, entre a câmara e o espectador e destes com a realidade circundante. O recurso a um narrador (a figura do Corifeu) serve para introduzir a encenação, apresentar as personagens e contextualizar o drama ou comentar a acção, o que produz um efeito de distanciação e de desfuncionalização, obstruindo a possibilidade da ilusão e encaminhando o espectador para a reflexão sobre a opacidade da matéria cinematográfica.

O filme **A Caça** é assumidamente ficcional, embora filmado como um documentário. A intriga desenvolve-se à volta de dois amigos que resolvem caçar sem espingardas. A relação entre o observador e o objecto observado é particularmente explorada, sedimentando a importância que o realizador dá ao olhar como forma primeira e última em que o cinema assenta e sintetizando o carácter subjectivo do cinema, que aspira, no entanto, sempre à objectividade, num entrecruzamento constante entre o olhar da câmara e o dos actores.

Acto de Primavera e **A caça**, considerados docuficções, tornaram-se filmes marcantes do cinema português, inspiradores para outros cineastas, como João César Monteiro e Pedro Costa e, mais recentemente, Miguel Gomes.

A premissa do cinema de Oliveira desenvolve-se, portanto, na procura de um ponto de vista objectivo sobre aquilo que se apresenta frente à câmara, seja realidade ou ficção, fazendo coincidir aquilo que descreveu como “uma visão prismática da palavra e da imagem, da vida e da representação da vida.” O realizador mais antigo em actividade é também um cineasta para o futuro.

QUADRI- CULTURA,

A HISTÓRIA DE UM PROJECTO

Quadricultura

“E como nasceu a Quadricultura?”

Esta era uma pergunta colocada por alguns órgãos de comunicação local, passados alguns anos de actividade, e que nos fazia rir. Não pela pergunta. Mas pelo facto de seis, sete ou oito anos após a afirmação das “Cexas de Cultura” e do “Jazz AlémTejo”, como projectos culturais, a associação ainda não ser do conhecimento desses mesmos órgãos.

Este é um espaço diferente. E talvez por isso, o desafio da Cena’s de um testemunho escrito para memória futura. Com um grande sorriso, porque gratos pelo convite, e com um enorme orgulho de escrever sobre nós como associação, sobretudo para contarmos como nascemos há onze anos e como funcionamos há dez.

Os factos remontam a 2000. Na ressaça da programação de um evento realizado em Santo André – a Arte Imagem. Uma Mostra sobre Artesanato e Artesãos que decorreu no Parque Central em Vila Nova de Santo André. Na altura, a CMSC (organizadora daquele evento) desafiou o Rangel para fazer a programação musical (complementar) do evento. Em consequência, este convidou um conjunto de amigos que o ajudassem na produção do conjunto de concertos que se realizaram. E foi durante este evento, pela abordagem

dos espectadores - «Esta dinâmica só vai acontecer aqui, na Arte Imagem? E depois? Porque é que vocês não continuam?» - que constatámos a manifesta necessidade das pessoas se reunirem para assistir a concertos.

Estava lançado o desafio. E em 2001 nasce o projecto da constituição de uma associação que materializasse uma programação sistemática de eventos. Um falou com o outro, o outro com outro e após uma primeira reunião de quatro amigos, o projecto concretiza-se.

Já havia o GATO SA, ligado ao teatro. No ensino, na produção própria de espectáculos e na divulgação, sobretudo através da Mostra de Teatro de Santo André. Então, sem repetições, sobreposições e/ou outro tipo de colagens, que espaço devíamos nós ocupar no campo da programação cultural?

Foi nesta “digestão” que surgiram quatro vectores possíveis e não existentes, numa forma sistematizada: a realização de eventos musicais; espaço de discussão e debate; encontros literários; espaço de outras artes performativas (ex.: dança, magia..).

Quatro amigos, quatro vertentes de programação cultural. Melhor era difícil. Está encontrado o nome para a organização que vai materializar os novos projectos culturais – Quadricultura. Mais tarde a Conservatória, rebaptizou-nos e ficámos Quadricultura Associação. Vai dar no mesmo, só somos conhecidos pelo nome, pouco pelo apelido.

Ok e agora? Temos público, temos

ideias, temos projecto. E quem o garante? Como se sustenta?

Não bastava a ideia inicial para o projecto. Era preciso criar-lhe as raízes de sustentabilidade. Dar-lhe filosofia e personalidade. Um projecto, para se sustentar (o sucesso vem depois), tem que basear-se em pressupostos que o garantam. Um projecto suficientemente forte para ser sujeito à aprovação de um parceiro com capacidade de o financiar. Só com a bilheteira, a coisa não ia lá. Não estamos em Lisboa (e mesmo aí...)

Apesar da manifestação de vontades de assistir a espectáculos, as coisas têm que ser bem feitas para ter adesão constante. Só vontade não chega. Há que criar “rotinas” e “alimentar” as vontades. No fundo, há que criar públicos.

Então que ingredientes ou componentes (alguns chamam-lhe segredos) deveria ter o projecto de programação? Que identidade?

Foi neste debate interno (a quatro) que nos surgiram as respostas: programação sólida e de qualidade; realização dos eventos num local fixo; programação sistemática (sem interrupções); os espectáculos pagos, ainda que a preços acessíveis. Mais uma vez o signo do quatro.

E para estas componentes havia que responder com substância.

Programação: tinha que ser variada, dentro dos quatro vectores, mas sabíamos à partida que a música seria o mais eficaz para galvanizar o projecto.



O local fixo: problema menor. Primeiro, em Santo André. E aqui só havia (e ainda só há) um local com a dignidade suficiente – o Auditório da ESPAM. Bilhetes pagos: também resolvido. Em princípio, se forem a preços acessíveis e justos, qualquer coisa entre um maço de tabaco e o preço de um almoço. Uma programação sistemática sem interrupções: Ok! Primeiro, se a ideia é programar conforme a vontade e necessidade das pessoas assistirem a espectáculos, então vamos avançar para um período em que não há programação cultural. Do Outono à Primavera. E assim estabelecemos: de Novembro a Junho.

– E o dia? Tem que haver um dia fixo. Para fidelizar.

– De semana o pessoal está a trabalhar, dá pouco jeito.

– Ao fim-de-semana?

– E há pessoal?

– Ao Sábado!

– Não há pessoal que sai? Que vai para fora ao fim-de-semana?

– Então e à sexta? Os que são de cá já cá estão. Os que são de fora, se houver espectáculo, ficam e vão no dia seguinte. Ficou à Sexta.

Há que referir que estas discussões foram sempre alimentadas. Muito bem

alimentadas. Do ponto de vista sólido e líquido. Porque esta foi sempre uma das nossas formas de trabalho. Peculiar forma de trabalho... Onze anos depois, o nosso melhor espaço de discussão e de trabalho ainda é a mesa do restaurante (cada um paga o seu). Mas voltando à história. Uma programação cultural à Sexta. Como, como? Um cesto de cultura (música, literatura...) à Sexta? - Cexas de Cultura!! E o nome surgiu assim, de forma espontânea e natural, tal como ocorreu com o desta nossa associação cultural sem fins lucrativos e curiosamente (ou não), também com os dos outros projectos.

Com a mesma determinação com que nascemos, também escrevemos e apresentámos o projecto e a nossa proposta, ao parceiro institucional que, em primeiro lugar, nos pareceu merecer a nossa confiança, o município de Santiago do Cacém. Pela responsabilidade social de apoiar um projecto cultural de criação de públicos. E porque seria mais fácil, pelas disponibilidades financeiras. Tal como apresentado, assim foi aceite.

Estava criada a primeira parceria institucional na área da cultura, feita pela autarquia. Não era um projecto de...

com o apoio de... é um projecto de parceria entre duas instituições.

Aceite o projecto e assegurado o apoio financeiro, começava então a aventura da sua operacionalização formal. Tínhamos que associar outros parceiros. E estes estavam definidos à partida. A Escola Secundária Padre António Macedo e a sua Direcção através da disponibilização do Auditório e outras facilidades. E um parceiro natural, pela antiguidade, pela união (natural) de esforços, pela necessidade de apoio técnico - a AJAGATO.

Havia, ainda, que definir a nossa organização interna. Quem faz o quê, quando e como. Também nestas matérias, as coisas surgiram numa forma espontânea e natural. Mais ou menos “tudo ao molhe e fé em deus”, mas numa forma civilizada. Discussões e pegas? Ui! Mais que muitas. Faz parte do processo. E era aqui que dava jeito a mesa. Num trago de tinto ou branco, se havia peixe, a coisa diluía-se.

Não havia muita margem de manobra. As Cexas são um projecto de criação de públicos e, porque íamos trabalhar com dinheiros públicos, então cada espectáculo estava sujeito a custos controlados de produção. Por isso, os “cachets” tinham que estar sujeitos a um



tecto máximo. No entanto, todos os artistas convidados tinham que receber no dia do espectáculo. Sem excepção. Ah! E outra coisa: os espectáculos começam impreterivelmente às 22:00 horas (não as dos outros, as do TMG). E muito importante, toda a equipa de produção (programadores, apoio de produção, técnicos de som e luz) janta com os artistas antes de cada evento. Onde se fala de tudo menos dele. É aqui que começa o espectáculo. Por isso cada um é preparado duma forma amadora (leia-se com amor à causa), onde todos os pormenores contam. Da recepção dos artistas ao abraço final de despedida. E sabem o que significa quando se abraça alguém que só se conheceu seis horas antes? Onze anos depois ainda é assim, cada espectáculo é preparado como se fosse o primeiro, e tudo tem que dar certo; ou como se fosse o último, e tem que ficar na memória.

Depois veio o Jazz AlémTejo (2005), a constituição e formalização dos primeiros órgãos sociais (Assembleia Geral, Direcção e Conselho Geral) em 2007, a criação da primeira sede social (formal) em 2010, junto com a Escola de Música DeltaMúsica, em instalações disponibilizadas propositadamente em duas salas independentes do edifício do mecenas privado, a empresa DeltaBox. Mais um conjunto de empresas que, reconhecendo o projecto Quadricultura, nos vão apoiando financeiramente. E onze anos de amizades e cumplicidades e um batalhão de amigos do Minho ao Algarve, Madeira, Açores, e do resto do mundo. A cada convidado da Quadricultura que entra,

é um amigo que sai, que conta ao outro e ao outro e assim sucessivamente. Dez anos para 104 espectáculos num total que supera os 16700 espectadores. Onze anos de história e dez de programação cultural, depois da criação do projecto, com a primeira programação das Cexas, em 16 de Novembro de 2001, com o grupo “Brisas”. Continuamos da mesma forma, amadores até aos ossos. Com a mesma paixão e determinação de início, a de criar eventos culturais em que artistas e público partilhem emoções conjuntas. Começámos quatro, hoje somos muitos. Dirigentes, equipa programadora e produtora (que se reforça em função dos projectos), sócios, equipa técnica (luz e som), público, artistas convidados – a mesma ligação – amigos. Onde não se disputam lugares, méritos ou deméritos. Com um único objectivo: o espectáculo tem que correr bem, ponto! Há dias, um convidado perguntou-nos como é que funcionamos como associação. Onze anos depois? Da mesma forma: carne ou peixe, tinto, branco e no final cada um paga o seu. Se for sábado no dia seguinte, aí pode haver digestivo. Então se houver medronho ... não é, Mané?

A Quadricultura nasceu de vontades e de necessidades da população e era a elas que deveria ser entregue. E assim foi. E assim gostaríamos que continuasse a ser. E é por isso que a Quadricultura já não pertence aos seus fundadores, pertence aos sócios e à população que assiste e apoia os nossos projectos e serão eles a marcar-lhe o destino. O resto é história.



Quadricultura e os projectos

Cexas de Cultura:

Um projecto sem limites que, da música à dança, das conversas à stand-up comedy, da magia ao teatro, convida os mais e menos conhecidos do país e estrangeiro. Dos consagrados aos debutantes. Não há primeiras nem segundas linhas. Há os melhores, desde que os projectos sejam bons.

E na música não há estilos de preferência. Há música. Da tradicional e popular portuguesa, à erudita, da música de Cabo Verde à de Angola, do fado à música coral, do tango à música de Paredes, do flamenco ao rock, do café-concerto ao Requiem de Mozart.

E muita “prata da casa” para 3 evocações à obra de Zeca Afonso de parceria com a AJAGATO e ADECLA.

Jazz AlémTejo:

O objectivo é que seja um encontro internacional de jazz. Que nele se reúnam músicos, estudiosos e conhecedores do jazz e que por ele se “curtam” grandes jam sessions. Onde nunca faltam os blues, as orquestras e o jazz after-hours em sessões de bar pela noite dentro. E mais exposições, sessões de conversa, mostras documentais e oficinas práticas para jovens músicos. Por aqui têm começado carreira alguns dos actuais bons músicos de jazz do país. Dos melhores nacionais a outros do mundo. Começou ibérico e já tivemos norte-americanos. Acontece nos dois últimos fins-de-semana de Outubro.

Escola DeltaMúsica:

Dos 8 aos 88, para aprender guitarra clássica, eléctrica e portuguesa, piano, saxofone, flauta transversal e adivinha-se o acordeão. E outros instrumentos para, até agora, 30 alunos interessados na aprendizagem da música. Um projecto em constante evolução e crescimento, um ano após o começo.

Os convidados:

São muitos os amigos que fizemos e continuamos a fazer. Não há espaço, aqui, para referir todos. Seria injusto falar de uns e não de outros. Entre consagrados e os que estão no início de carreira (esta é também uma das nossas missões), são uma boa constelação. Vejam a galeria em www.quadricultura.net



LEÃO

Renato Ferracini
Grupo LUME TEATRO – UNICAMP

Luis Otávio Burnier, o fundador do LUME, sempre nos contava uma história. Em realidade era mais a história de uma percepção. Dizia-nos em manhãs de trabalho e reflexão - após muitos pingos de suor que lavavam a sala vede do LUME - que quando via seu mestre Etienne Decroux em trabalho parecia-lhe que ele havia desenvolvido seu léxico expressivo tão complexo e completo para domar um “leão interno”. Tinha a impressão que Decroux utilizava sua tão geométrica e potente técnica como uma espécie de laço de corda ou chicote de domador para dominar essa força extraordinária que parecia “emanar” de Decroux e que Luis Otávio chamava – metaforicamente – de “leão”. Muitas vezes ao acompanhar alunos de Decroux – dizia ele - percebia até mesmo uma maior precisão de movimentos no espaço, um maior domínio técnico-geométri-





co-corporal - afinal Decroux já estava com uma idade avançada em comparação com o vigor de seus jovens alunos - mas o “leão” não estava lá. Não sentia o “leão”, dizia ele.

A pergunta que ele formulou a seguir dessa percepção fez nascer o LUME: seria possível trabalhar esse “leão” no ator (ator, dançarino, performer) sem a necessidade de apreender uma técnica codificada formalizada no tempo-espaço a priori? Em outras palavras: seria possível trabalhar essa força (leão) desvinculada de uma pedagogia técnica estruturada como o Balé Clássico, o Kabuki, o Katakali, a Mímica Decroux (somente para citar algumas)? O LUME nasce para buscar experimentar essa questão - e sua existência, desde 1985 até hoje - continua ser a mesma busca de vivências práticas e teóricas a esse mesmo questionamento - hoje espalhado em várias linhas de pesquisa e investigação singulares e/ou coletivas.

Claro que o LUME não chegou a (e acredito nunca chegará!) a respostas definitivas sobre essa questão, mas podemos apontar, mesmo que com extremo cuidado de não generalização, al-

gumas conseqüências da investigação e pesquisa que se fazem claras hoje dentro do bojo específico e singular das pesquisas do Núcleo.

Iniciemos pelos planos de fundo que seriam os pilares de fundação de pesquisa:

Pilar um) Trabalhar esse “leão” desvinculado de uma pedagogia técnica codificada significa que o LUME busca trabalhar sobre uma força e não sobre um elemento atual e tecnicável. A definição de força em física clássica é aquilo que pode alterar o estado de um corpo qualquer ou de deformá-lo e ela - a força - somente pode ser detectada pelo seu efeito na relação entre corpos. A força, por definição, é um elemento invisível e relacional e que afeta os corpos/elementos nessa relação. Podemos dizer, então, que esse “leão” percebido por Burnier afetava-o. Esse “leão” possivelmente não simplesmente emanava de Decroux, mas fazia movimentar os corpos Burnier-Decroux em afetos potentes. Esse “leão”, portanto, é uma força e não um elemento concreto, inteligível, visível, sintetizado pela consciência, mas um elemento afetivo, relacional, invisível que altera o estado

dos corpos e somente é detectado por seu efeito neles.

Pilar dois) Sendo esse “leão” uma força invisível e relacional ele não pode ser trabalhado de forma direta, objetiva, concreta e consciente, mas deve ser composto, gerado, criado nos meios, interstícios, poros, fissuras e buracos criados nos, com e por elementos concretos. A hipótese inicial que perdura até hoje nos trabalhos do LUME é a de que o corpo é esse elemento concreto. Não somente o corpo visto em seu aspecto físico, muscular, ósseo ou nervoso, mas principalmente o corpo visto como potencialização e intensificação dessa força virtual. O corpo passa então a ser uma espécie de âncora de experiências e composição de vivências práticas e como conjunto de práticas que intensifica essa força ao compor essa invisibilidade (imaneente a ele mesmo) com sua própria atualidade. O corpo singular visto como potência-outro-corpo intensificado nele mesmo.

Pilar três) O corpo somente pode se intensificar e se potencializar em experiências de limites. São nos agenciamentos práticos vivenciados nessas

zonas liminares que as fissuras, poros, buracos de potência e intensidade podem ter sua gênese. Quando o corpo é levado a experiências de fronteira dele mesmo pode desmoronar padrões conhecidos, desterritorializar-se e, a partir desse território outro, reterritorializar-se de forma potente, gerando, então, não formas físicas mecânicas, mas formas de forças (Gil, 2005). Em outras palavras: formalizações singulares de cada ator que engendram virtualidades e intensidades atualizadas em *continuum* no tempo-espaço cênico. Chamamos essas formas de força de MATRIZES. Poderia ser chamada também de ação física em sua mais potente complexidade.

Pilar quatro) Sendo as forças relacionais - por definição - essas matrizes (formas de força, ações físicas) somente podem se compor com outras forças. As formas de força geram, portanto, zonas de jogo em que afetam e são afetadas mutuamente pelo entorno cênico, seja tempo, espaço, palco, outro ator, público e por ela mesma. Uma forma de força nunca é fixa, mas sempre recriada a cada instante em sua potência e sempre diferenciada em sua infinita zona de virtualidades. Portanto, mesmo que uma matriz tenha uma formalização codificada atualizada de forma singular, em sua virtualidade e intensidade ela, literalmente, dança e se diferencia a cada instante. Essa diferenciação tem seu território em micro-ações (ativas) micro-afetos (passivos) que possibilitam a “circulação” corpórea dessas virtualidades e diferenças no desenho tempo-espacial da própria matriz, fazendo com que ela se recrie nessa zona virtual. O corpo-em-arte como potência de diferenciação infinita em sua zona de potência. E como composição de forças - ela, a matriz - deve, então, deixar-se afetar de forma passiva e atuar com esse afeto de forma ativa, mas não numa relação simples de causa-efeito afeto-ação, mas em uma complexa PASSIVATIVIDADE corpórea sempre em seu limite.

Desses pilares podemos inferir intensificações:

Intensificação um) O ator não aprende uma técnica codificada a priori, mas deve se permitir um espaço-tempo para realizar experiências de limites para uma possível desestruturação de seus padrões e a intensificação de seu corpo - podemos chamar isso de treinamento em sua forma mais ampliada - gerando formas de força (matrizes) que em seu conjunto codificado e em

recriação constante passa a ser sua técnica singular de atuação. No LUME essa técnica singularizada pode ser chamada de dança pessoal.

Intensificação dois) O foco de suas experiências deve estar voltado para as micro-sensações, micro-afetos. Sua potência deve estar localizada, territorializada em sua capacidade de ser afetado, ou seja, em sua capacidade de deixar-se afetar pelo espaço, tempo, outro. Gerar poros de entrada em seu corpo para que esses afetos sejam seu material de trabalho primeiro. O ator, portanto, não é um fazedor profissional de ações pois esse não é seu objetivo primeiro (apreender técnicas codificadas), mas é um atleta afetivo (Artaud, 1999). Aquele atleta que se deixa afetar, que se territorializa em seu limite de sensação e a recompõe. E então, com essa recomposição da sensação age, atua com e em formas de força deixando-se afetar por elas mesmas. O ator é um profissional do afeto que engendra a ação e não um profissional da ação precisa e formalizada no tempo-espaço para gerar afeto no outro. O ator como eterno improvisador na zona de virtualidades que se deixa afetar e assim afeta o outro. Um atleta afetivo da sensação. Um atleta de um território paradoxal passivativo.

Intensificação três) Essa passividade não é sintetizada pela consciência. Essa zona virtual está em um pensamento do corpo, ou uma consciência do corpo que vive no limite consciência-inconsciência. Não será jamais possível sintetizar, inferir, deduzir, organizar, classificar nessa zona passiva. Ela é uma zona de fluxo constante, de abertura de fluxo e intensidades que está em um limite pré-consciente, mas completamente imanente ao corpo. Essa inconsciência que falamos aqui não é uma essência interna nem mesmo é uma supra-consciência ou uma transcendência cósmica, nem mesmo o inconsciente reprimido da psicanálise, mas é uma zona de produção (Deleuze, 2004) uma composição das intensificações da própria atualidade singular do corpo próprio, de seu desterritório e reterritório outro. A consciência dá somente o ponto de entrada para essa zona outra (zona de turbulência); ela propõe o início da experiência e acompanha atenta o fluxo que se desenrola na intensidade e na potência recomposta do corpo. A consciência do atuante sintetiza a porta de entrada para a zona de virtualidades. Ela “aprende” a abrir a porta e deixar o fluxo sair-entrar. Não



é, também, uma zona de transe, mas de um fluxo liminar de uma consciência-inconsciente. Em últimas palavras: a consciência deve abrir as portas para experiências de uma consciência-inconsciente (Gil, 2005).

O estudo de cada um dos pilares, intensificações e seus atravessamentos híbridos geram pesquisas variadas e potentes, seja no território do como realizá-las (prática) ou na zona de criação de gotas de inteligibilidade teórica desses processos. Os textos a seguir devem ser lidos como atravessamentos (criativos!) desses pilares e intensificações.

Bibliografia Citada

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad Teixeira Coelho. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *O Anti-Edipo*. Trad Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

GIL, Jose. *A Imagem-nua e as pequenas percepções*. Estética e Metafenomenologia. Lisboa. Relógio D'água, 2005.

CÃES A CORRER E PEDRAS A VOAR

Luís Manuel Filipe



Todas as viagens que tenho feito usando a bicicleta como transporte tiveram sempre um ponto comum: as Montanhas.

Na última, escolhi o Monte Ararat que, com os seus 5137m, é a montanha mais alta dos países que têm algum bocadinho de terra na Europa. O Monte Ararat faz parte duma zona da Turquia que é denominada Curdistão. Mas não é a sua situação geográfica que lhe dá a notoriedade que bem merece. A sua fama vem de ter sido referenciado no Génesis, que é o primeiro livro do Antigo Testamento, como tendo sido o local onde a Arca do Noé encalhou quando o dilúvio celestial terminou.

E todo o percurso planeado consistia em andar em torno do Monte Ararat, um antigo vulcão, e também contornar o enorme lago Van, igualmente de origem vulcânica, habitat de uma raça de gatos brancos com olhos de cores diferentes, mas que por acaso não vi nenhum nos dois dias que por lá passei.

Ao longo do processo de preparação da viagem, que passa essencialmente pela net, mapas e alguns livros de viagens mais populares, começaram a desabrochar em mim dois receios, coisa que nunca tinha acontecido nos preparativos das anteriores. A primeira vez foi ao ler um livro de uma inglesa que, depois de os filhos estarem educa-

dos, resolveu fazer viagens de bicicleta por países distantes e tinha andado por onde eu andaria. Depois foi noutra livro de um rapaz inglês, que também tinha percorrido aquela zona do Curdistão. E, finalmente, num artigo da net, com a descrição de uma viagem de bicicleta realizada por um americano.

Os receios estavam ligados a cães que corriam atrás dos ciclistas com ares de dragões furiosos, e bandos de crianças que, à beira da estrada e perto de aldeias, gostavam vivamente de atirar pedras aos lentos ciclistas que por lá passassem.

Para o receio dos cães, receio que já tinha experimentado nos Alpes quando li um aviso para se ter cuidado com os cães pastores, encontrei rapidamente uma solução que passou pela compra de um aparelho de marca Dazzer que a Sr.^a inglesa tinha indicado no seu livro, e com testemunho de resultado confirmado. Além disso, na caixa do afastador de cães estava indicado que era usado pelos carteiros do US Mail, o que me dava outra tranquilidade.

Para a questão do bando das crianças a coisa foi mais complicada. Pensei levar rebuçados que lhes atiraria quando começasse a chuva de pedras, a fim de os desorientar e desviar a atenção, esquecendo-se de mim. Pensei construir uma espécie de armadura feita de

materiais que teriam de ser leves e que ocupassem pouco espaço no reduzido volume de bagagem que a minha bicicleta permitia nos seus alforges. Cheguei a fazer os desenhos da sua construção baseando-me nas armaduras da Idade Média. Até cheguei a fazer uma visita à Polux, loja mítica da Baixa de Lisboa, para ver os possíveis materiais a usar na construção da minha armadura anti-pedras.

Não passaram de meros exercícios giros. E a viagem foi-se aproximando. Mas lá no sótão do meu espírito continuava a ouvir vozes a aconselharem-me não ir de bicicleta.

Quando a quinze dias da data da viagem, num passeio de treino com os alforges montados na bicicleta, o suporte da bagagem se partiu, as vozes ficaram mais altas e comecei a reformular a viagem. Passaria pelo uso de autocarro entre as cidades que já tinha pensado visitar. Mas uma parte de mim chorava por não poder usar a bicicleta com os prazeres que só ela permite, principalmente a liberdade de me poder deslocar a todos os sítios, mesmo aqueles a que um carro não pode.

E este debate interno durou um tempo, até ter aparecido uma outra ideia que poderia satisfazer as duas vontades. Resolvi comprar uma bicicleta desdobrável Brompton, que é uma jóia



CRÓNICA

de engenharia. Acomodando-a na sua pequena caixa junto à bagagem, poderia deslocar-me de camioneta entre as cidades, tendo um contacto mais intenso com as pessoas. Poderia, depois, deambular pelas cidades e seus arredores montado na minha linda bicicleta de cor laranja.

E esta resolução teve uma enorme influência no decorrer da minha viagem. Já estou habituado, de antigas viagens, que a minha passagem com a bicicleta, carregada com os alforges, desperta uma certa curiosidade por parte das pessoas das povoações por onde passo. Mas nada comparado com o que me aconteceu naquela parte da Turquia. Podia dever-se ao meu capacidade (que depois resolvi não usar dentro das povoações, pois não os via nem em pessoas com motos), ou por levar o meu lenço Buff, que me tornava semelhante a uma mulher, que por aquelas bandas raramente andam de cabelos ao vento. Mas a minha bicicleta laranja, de rodas pequenas, selim e guiador bem cá em cima, fizeram de mim uma estrela que todos admiravam. Risos de gozo pela ridícula bicicleta que passava (comparada com as normais que por lá abundavam com tiras de tecido com nomes dos clubes de futebol mais populares), olhares de admiração a que se seguiam perguntas como “quanto custou?”, ra-

pazes que corriam ao meu lado a pedir para eu lhes emprestar a bicicleta.

Poucas fotos conseguia tirar despercebidamente pois, onde chegava e exceptuando os mais distraídos, tinha toda a gente a olhar para mim com uma cara sorridente.

Ao fim de poucos dias, com este tratamento, adquiri um hábito: quando estava rodeado de homens genuinamente interessados na minha bicicleta, desmontava e fazia uma performance que consistia em dobrar a bicicleta e, de seguida, voltar a montá-la. Passava a ter a admiração de todos os presentes. Uma vez, ao pretender comprar um pão numa padaria, fiz o meu espetáculo, e isso deu em oferecerem-me um chá e um Mars, apesar de estarem no Ramadão, altura em que não comem nem bebem enquanto o sol anda lá no alto. E também me ofereceram o pão. Uns simpáticos estes curdos.

Mas, e os bandos de rapazes atiradores de pedras?

Não sei se foi pelo meu hábito de ao ver gente ao longe começar logo a acenar e a dizer Merhaba (olá em turco), mas nunca houve alguém que me atirasse pedras. Ainda houve uns três ataques de cães que correram para mim com ares bem ferozes, mas a minha calma assente na confiança científica no meu Dazzer permitiram nada so-

frer, a não ser uma subida da pulsação quando os cães não pararam aos quinze metros como indicava nas instruções, mas desistindo apenas a uns dois metros das minhas pernas.

Se alguma coisa aprendi com esta bela viagem, por paisagens sem árvores, excepto próximo das povoações, foi que nem sempre acontece o que esperamos. Partii com o receio de miúdos atiradores de pedras e depois vivi situações muito diferentes das que se contavam.

Imaginem uma povoação de nome Aralik (dezembro em turco) que visitei, não só por ter o nome do meu mês de aniversário, mas também por ser a que estava mais próximo do outro lado do Ararat e a uns quinze quilómetros da fronteira com o Azerbaijão. Não consegui jantar em nenhum dos dois dias que lá passei por causa do Ramadão. Devia ser o único turista ocidental, e, num passeio que dei de bicicleta pelas ruas da povoação, andei com um bando de uns quinze miúdos em bicicletas, e a correrem, todos a rir, e com uma alegria contagiante. Até fiz corridas com eles numa animação estonteante onde fiquei em segundo lugar.

E partii eu com medos dos bandos de putos que atiravam pedras...

João Tordo



Dezembro de 1988

Foi por altura do Natal que vimos este quadro do Rothko em Nova Iorque. Éramos muito jovens e o John Lennon ainda era muito vivo, morava no Dakota e o Mark David Chapman, que o matou alguns anos depois, ainda era um rapaz sem ideias e nunca tinha lido o Salinger (aquele livro de que tu gostavas e que eu nunca compreendi), que depois disse tê-lo inspirado a cometer o crime. O Chapman cumpre prisão perpétua e o Lennon vive para sempre, e também o Rothko; quanto a nós, há muito que não nos vemos. Mas para ambos foi sempre o Red Number 5 que nos inspirou por altura do Natal, quando é certo que, entre outras coisas que chegam pelo correio e não fazem falta a ninguém –as publicidades enganosas, os cartões anódinos do pessoal do emprego, os pentes e as escovas de dentes que vou deixando cair no quintal da vizinha de baixo–, encontro, ano após ano, sem remetente ou qualquer outra informação que me conduza directamente a ti, o postal com o Red Number 5 do Rothko que vimos naquela galeria em Nova Iorque quando o Lennon ainda estava vivo. Certos gestos certamente dispensam as palavras. Evidentemente, aquilo que sempre me atraiu no quadro foi o calor que ele emana, que tu dizias terapêutico e que a mim me fazia lembrar de uma fornalha chamada memória onde vão ardendo em lume brando as coisas que pertencem a um outro tempo e vão sendo diluídas em esquecimento. Dizem que o Muro vem abaixo; desejo que, se tal acontecer, tu te encontres deste lado do mapa.

Dezembro de 1993

A minha filha ofereceu-me um peixinho vermelho para o aquário que tenho na sala, pese embora as minhas tentativas de me livrar dele. Rapidamente o peixinho encontrou o seu lugar entre a flora de plástico, as pedrinhas que batem no fundo e a ânfora falsa, propositadamente quebrada, que decoram aquela coisa inútil que a minha ex-mulher decidiu um dia comprar sem nunca me perguntar a opinião. O Natal está à porta e, sentado no sofá, às escuras, o espaço iluminado pela intermitência das luzes da pequena árvore de Natal que ocupa pouco espaço a um canto e é o privilégio dos solteiros (ou dos divorciados, ou dos viúvos), observo noite após noite as estranhas ruminções do peixe a que decidi chamar Zoe, em memória de uma rapariga que conheci em tempos e que gostava da cor vermelha e dos quadros de Rothko (não há presentes debaixo da árvore; não existe espaço debaixo da árvore sequer para um par de sapatos. Terei de arranjar espaço por causa da minha filha.) Zoe deambula pelo aquário como as pessoas deambulam pela vida: aos trambolhões, sem caminho definido, dando trombadas nas paredes de vidro, olhos muito abertos, cabelo muito louro, braços e pernas na estranha posição de resistência de quem não está habituado àquele mundo subaquático, sem gravidade, habitado por coisas cujo sentido nos escapa. Se me levanto fico mais próximo dela e, pé ante pé, vou até junto do aquário olhar para aquela rapariga de olhos claros e pele alva que se meneia e se afunda como um peso morto à cadência das luzes, a rapariga que a minha filha comprou e lhe chamou peixe para ver se era capaz de me enganar.

Dezembro de 2000

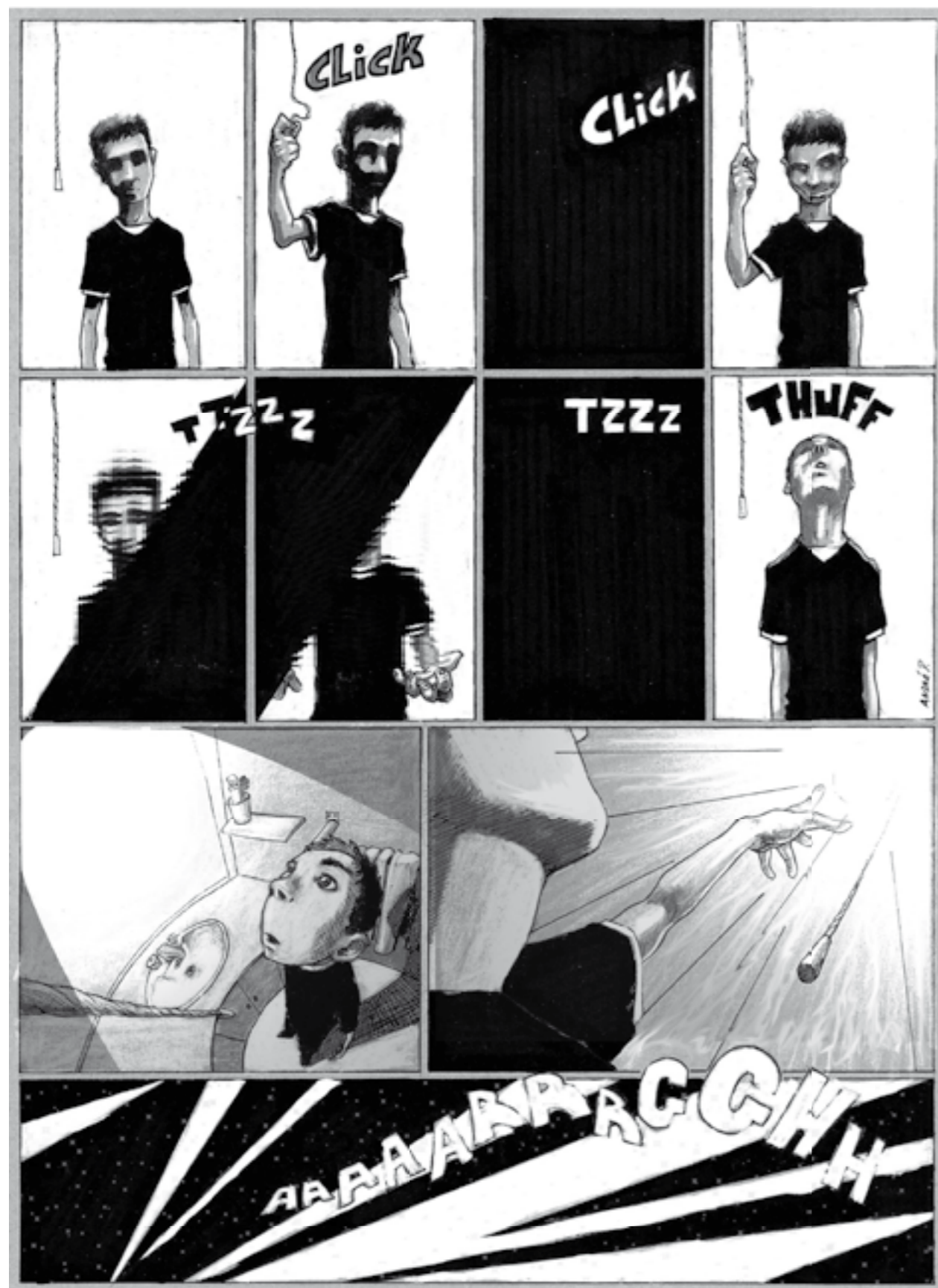
O meu pai não sabe mas eu prefiro dormir com a minha amiga do que com o meu amigo. Não é que o meu amigo me cause repulsa, uma vez que nada me causa particular repulsa, da mesma maneira que nada me causa particular emoção. Sou desejada, por assim dizer, mas tenho pouco desejo; garantem-me que é por agora. De maneira que durmo muitas vezes com a minha amiga, tendo dito ao meu pai, no almoço do dia de Natal –aquele que sempre se segue à Consoada ridícula em que a minha mãe e a minha tia se embebedam e cantam coisas tristes do Festival da Canção– que iria passar a noite com o meu amigo. Ele concordou e ficou a olhar para o peixinho vermelho que, embora solitário e cheio de reumático (se os peixes tivessem ossos, claro está) ainda lhe faz companhia aos cabelos brancos que ele, ultimamente, resolveu deixar crescer. Jura-me que apareceram, que ninguém deixa crescer cabelos brancos, mas eu estou convencida de que é preguiça. Minto ao meu pai e durmo com a minha amiga e não com o meu amigo; a minha amiga é doce como uma maçã e, quando lhe beijo o rosto, cora de embaraço e fica da cor dessa fruta, vermelha, vermelho, a cor favorita do meu pai que me disse, uma vez, que as melhores coisas na vida são vermelhas e depois me enfiou na mochila um postal com um quadro de um pintor qualquer cujo nome já me esqueci, um postal todo dobrado nos cantos, antigo, esquecido, tristonho. A minha mãe diz para eu não fazer caso, que estamos a falar de um homem velho que passa o dia a olhar para os peixes, mas eu tenho pena dele e até gosto do meu pai. Afinal, foi ele quem me mostrou as canções do John Lennon que eu canto na cama da minha amiga sempre que dormimos juntas.

Dezembro de 2006

O meu marido não sabe nada do amor. Frequentemente ocorre-me este pensamento: e se eu tiver desposado um louco? Alguém que vê causas e razões em toda a parte, alguém incapaz de abrir um guarda-chuva dentro de casa ou passar debaixo de um escadote, até na idade adulta. Separámo-nos mas nunca falámos em divórcio; tanto ele como eu queremos permanecer ilusoriamente casados, usando este anel que não significa nada como maneira de deixar saber o mundo que estamos indisponíveis. Era um homem diferente quando o conheci: tinha corrido mundo, sabia de literatura e de pintura, até sabia de música. Falou-me dos Beatles, de Rothko, de Nova Iorque, de como as coisas eram para lá das fronteiras da nossa insignificância; um dia, ofereceu-me uma rosa vermelha e disse-me que era a sua cor preferida e que eu o fazia lembrar de alguém que ele conhecera em tempos. É uma coisa horrível de se dizer a uma mulher, sei-o agora, mas há vinte anos, debaixo daquele temporal de Inverno, tudo o que quis foi afagar-lhe aquele rosto de estúpido e levá-lo comigo para casa. Assim aconteceu. Na cozinha, sem sabermos como, deixámos cair a rosa vermelha dentro de um copo de leite meio vazio que eu esquecera na bancada nessa tarde; quando, a meio da noite, me levantei para beber água –ele murmurava palavras no sono que eu não compreendia, palavras que pareciam ser proferidas noutras línguas ou por um peixe dentro de um aquário–, vi que a rosa flutuava, rubra, sobre a brancura leitosa. Concordei com ele: o vermelho era a cor mais bonita de todas. Agora tenho de sair; é noite de Natal e a minha irmã espera-me para jantar. A minha filha não vai, mas isso já se esperava – a Consoada não é lugar para duas mulheres que vivem juntas e que se amam, ao contrário do meu marido, que não sabe nada, mas mesmo nada, do amor.

Dezembro de 2010

Espero que esta carta te encontre bem. Há trinta anos que não falamos, ou melhor, há trinta anos que não trocamos uma palavra embora os postais do Rothko tivessem sido, no fundo, a minha maneira de falar contigo, de te contar coisas que não se podem exprimir em palavras e de te deixar saber que estava bem. Que estava viva. Encontrarás uma fotografia com esta carta, a de um monge budista que conheci no Butão e que me ensinou algumas coisas sobre a vida e ainda outras sobre a morte. Fui eu que a tirei. Lembrei-me de ti porque, de vez em quando, falo com ele das coisas ocidentais e ele mencionou o Muro e também os Beatles, de que tu tanto gostavas (não sei quantos deles ainda estão vivos, é normal? E os Beatles chegam ao Butão, não é extraordinário?) O monge usa uma túnica vermelha e também isso me faz lembrar de ti, bem como o facto de ser Natal na Europa e de eu não ser capaz de, ao fim de tanto tempo, deixar passar esta data sem escrever o teu nome e a tua morada num envelope. No Butão, as cores abundam. Dizem que isto é um lugar encravado entre a China e a Índia, mas para mim é o reino da liberdade. Não há lugar para ir senão para cima; cada vez subimos mais, como se saíssemos de nós próprios. Era isso o que, no fundo, procurávamos quando estivemos em Nova Iorque e depois em Berlim: sair de nós próprios. Lembras-te? Por isso adorávamos tanto o Rothko e o Lennon e o Salinger e outros artistas; por isso queríamos perder-nos naquela imensidão de vermelho a que cada um deles, à sua maneira, ia acrescentando com as coisas que fazia. Até com o próprio sangue. Por falar em sangue: sei (não me perguntes como) que tens uma filha. Já lhe falaste de mim?





“Só de um alma caótica

pode nascer um bailarino”

VIDAS TORNADAS CANÇÃO



João Madeira

Há mais de dez anos, eles sentavam-se debaixo de um grande toldo improvisado na Costa de Santo André. Resgatava-se quase meio século depois, pela primeira vez por iniciativa da Associação Cultural de Santiago do Cacém, a memória revitalizada e reconstituída dos banhos de S. Romão.

Miguel Joaquim emprestava a música dolente saída da sua guitarra, aprimoradamente conservada, à voz de Manuel José Santinhos. Ali, em pleno areal, as suas “quadras” ora de quarenta ora de cinquenta pontos, desenovelavam quatro ou cinco décimas a partir de uma quadra ou quintilha que lhes servia de mote, arrematando cada uma dessas décimas com um dos versos do mote.

Ti Miguel Joaquim da Capitã, tomara o seu nome do monte donde era originária a sua família, sumido na ser-

ra ora de Grândola ora de S. Francisco chamada, consoante mais próximo se possa estar de uma ou outra dessas localidades. Descera cedo da serra e, lavrador de “coisa pouca”, carpinteiro de gosto e saber por si próprio feito, era músico, guitarrista de paixão, como seu pai e seu avô o haviam também sido, mas de concertina, instalado vida fora nas Ademas de Cima, na planície estreita, feita tanto de areia de charneca como de terra úbere de vastas várzeas.

Manuel José Santinhos, ou Ti Manel Zé do Tojal tornara-se conhecido e afamado pelas suas “quadras”, associando o seu nome, ao modo do tempo, ao lugar, onde nascera e crescera – o monte do Tojal de Baixo, debruçado sobre uma das mais amplas vargens das que acomodando ribeiras hoje discretas alimentam a Lagoa de Santo An-

dré. Fora um dos mais fecundos poetas e cantadores populares da região. Para muitos, sem par, mesmo.

Nessa altura, Manuel José já tinha alcançado os 95 anos, Miguel, apesar de mais novo, passara seguramente a fronteira dos oitenta. Amigos de uma vida toda, ainda parentes afastados, vinham do tempo em que, para tocar e cantar, a ocasião fazia a hora – celebrando baptizados e casamentos; avinhando-se em serões de noites inteiras pelas vendas; cantando, mas também bailando em funçanadas, por vezes em cabanas de caniço perdidas na orla vasta da lagoa; festejando reencontros pelas feiras onde se aviavam para invernos longos.

Numa velha fotografia do início do século que passou, atribuída a Hidalgo de Vilhena, no que deverá ser a Feira de Setembro de Santiago do Cacém, a

Feira do Monte, um tocador como que se ergue entre os que o rodeiam e parece cantar.

Gente de diferentes condições sociais, de diferentes gerações, homens e mulheres ouvem-no, animados.

Terão razão os que defendem que o fado nasceu na boca dos cantadores ambulantes, que, ao mesmo tempo cantavam e tocavam velhas “quadras” narrativas, pequenas e grandes crónicas do quotidiano, os “casos sucedidos” – a vida tornada canção, ressoando colectivamente em comunidades que o isolamento virava para dentro de si próprias, no que tinha de dramático ou de jocoso, de amoroso ou de trágico.

Muitos poderiam ser cegos cantadores, amparados por familiares, acolitados por crianças e jovens, que estendiam a mão à solidariedade ou à caridade do momento. A guitarra pro-

porcionava-lhes o acompanhamento, que tornava a canção popular, porventura antes do fado ser fado.

Com esse fado corrido, andarilho, musicalmente repetitivo, formalmente pobre, mas rico pela diversidade de conteúdos, socialmente útil, tanto como casa-cheia nos mil um pretextos de todos os dias ou tornado arma de propaganda, como dele souberam fazer republicanos, socialistas, sindicalistas revolucionários, anarquistas e a primeira geração de comunistas.

É de uma memória que se perdeu, que se esfumou na espuma dos dias e na desagregação de um mundo antigo que resistiu a desagregar-se, mas que sucumbiu, à medida que progredia, voraz e contraditório, complexo e turbulento, o século que passou.

A FÁBRICA HEROLD

“PER ASPERA AD ASTRA”

António Quaresma



A imagem do “pessoal” da fábrica, totalmente masculino, em pose, mostra alguma hierarquia, clara desde logo nas posições –sentados e de pé, mais à frente ou mais atrás– confirmada na foto do pequeno grupo de “empregados” (não operários); em primeiro plano, no entanto, as crianças, 15 rapazes, muitos deles descalços.

Pessoal da fábrica

A firma O. Herold & Co. foi fundada cerca de 1791 por homens de negócios alemães, aparentemente ligados à florescente cidade portuária de Hamburgo. Estabeleceu-se em Portugal, no porto de Lisboa, realizando os seus lucros através de comissões e consignações, e dedicando-se, mais tarde, por conta própria, a actividades de import/export, exportando sal, cortiça e rolhas e importando carvão mineral. O seu lema “per aspera ad astra” (por difíceis caminhos até aos astros, isto é, alcançar o triunfo através do trabalho duro) é bem ilustrativa duma decidida e confiante mentalidade burguesa.

A partir de 1890, a firma lançou-se na indústria corticeira, então com grande importância, produzindo rolhas e quadros. Abriu fábrica no Barreiro, a que seguiu outra em Vendas Novas. Em 1900, instalou-se em Sines, num terreno junto à Senhora das Salas, e alguns anos depois em Odemira. Em 1907, empregava em Sines 147 pessoas, que produziram 14.619 de fardos de cortiça, 900 sacas de quadros, 13.395 milheiros de rolhas e 8.122 fardos com aparas. A sua presença no litoral alen-

teano, junto ao porto oceânico de Sines e ao fluvio-marítimo de Odemira, e no coração de uma das áreas produtivas de matéria-prima, inscreve-se numa estratégia industrial e comercial bem precisa, que lhe permitia ter acesso em melhores condições à cortiça em bruto e facilidade de transporte dos seus produtos para o estrangeiro. Além disso, esta era uma área onde a indústria já contava várias décadas, em especial em Sines, o que permitia a existência de mão-de-obra qualificada.

No ano de 1908, esteve representada na secção portuguesa da Exposição Universal do Rio de Janeiro, onde levou um álbum fotográfico para oferecer aos clientes. Dessas fotos, seleccionámos algumas referentes a Sines, imagens únicas de um mundo já desaparecido.

Em 1917, a O. Herold constava da lista das 50 maiores empresas industriais em Portugal, e para o fabrico dos seus produtos seguia processos mecânicos. Com a Grande Guerra, foi arrolada entre os bens do inimigo e os seus activos foram vendidos.



Prensas hidráulicas

Bem na Ribeira de Sines, a empresa instalou-se em lugar favorável para o desenvolvimento da sua actividade e embarque dos seus produtos. A indústria, mesmo a de capitais estrangeiros, empregava então simultaneamente tecnologia moderna, como se na vê na utilização de “prensas hidráulicas”, portanto na preparação das pranchas, e a baixa tecnologia, como observamos na foto dos “quadradores e rolheiros à mão”, isto é na fabricação de rolhas. No transporte de matéria-prima para a fábrica não havia então alternativa à carreta tirada a bois, com a sua carga bem alta, amparada nos fueiros.



Quadradores e rolheiros à mão



Carro alentejano para carga de cortiça



PATROCÍNIOS

**CÂMARA MUNICIPAL
DE SANTIAGO DO CACÉM**

INSTITUTO PORTUGUÊS DA JUVENTUDE

**GALP ENERGIA
REFINARIA DE SINES**