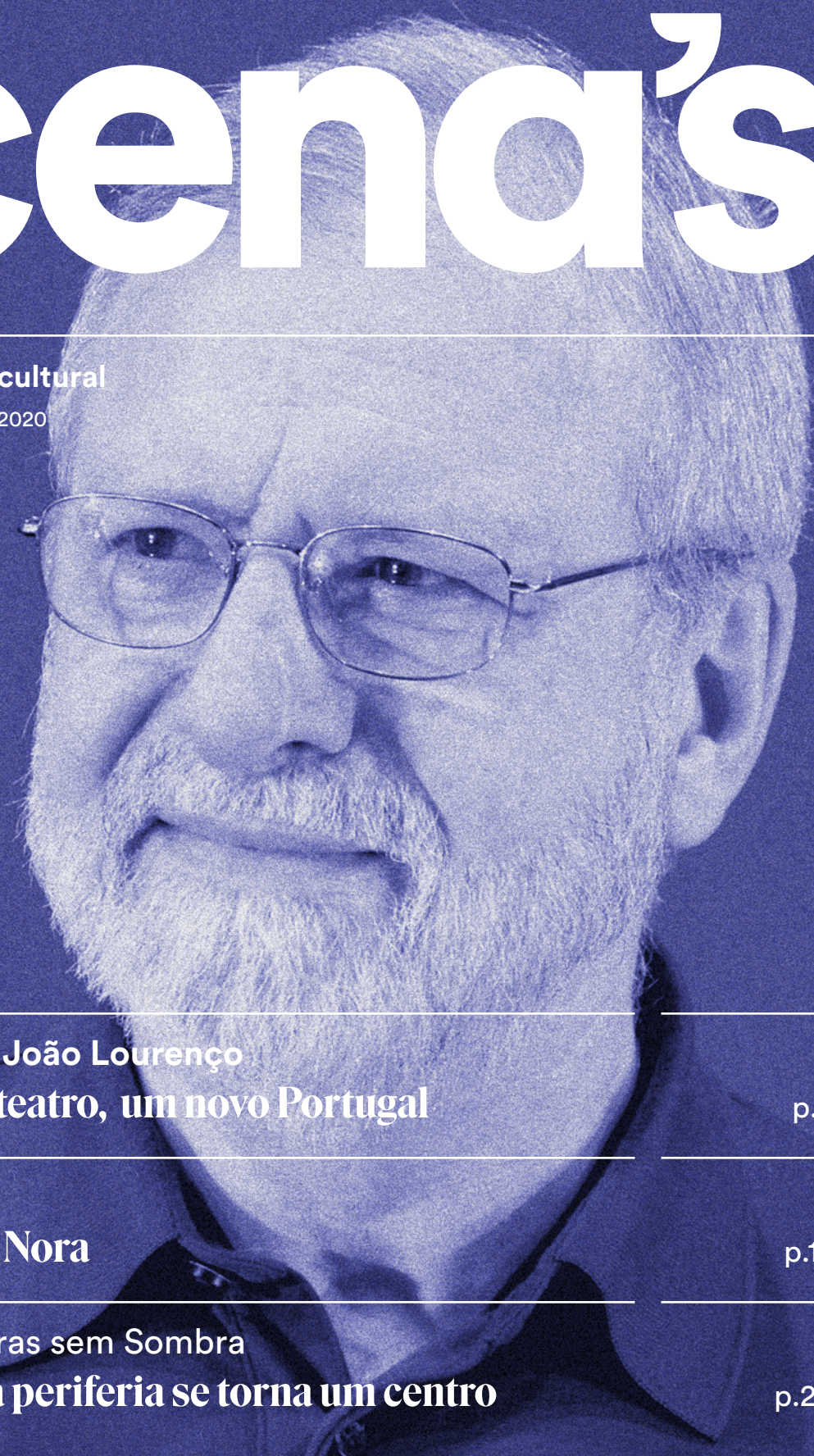


cena's

A monochromatic blue-toned portrait of João Lourenço, an older man with a full white beard and glasses, looking slightly to the side. The portrait serves as the background for the magazine cover.

Publicação cultural

N.15 / Fevereiro 2020

Entrevista a **João Lourenço**

Um novo teatro, um novo Portugal

p.3

Baal17

Noites da Nora

p.12

Festival Terras sem Sombra

Quando a periferia se torna um centro

p.20

Propriedade

AJAGATO
Associação Juvenil
Amigos do GATO

Coordenação Editorial

João Madeira

Colectivo da Redacção

Ana Zorrinho
Inês Espada Nobre
João Madeira
Mário Primo

Colaboram neste número

Alice Brito
André Pacheco
António Quaresma
Baal17
Celso Martins
Isabel Silva
Joaquim Gonçalves
João Madeira
José António Falcão
Luís Filipe
Mário Primo
Nuno Brito
Víctor Horta

Administração e Secretariado

Inês Espada Nobre

Concepção Gráfica e Paginação

Pedro Dias

Periodicidade

Semestral

Impressão

100luz ld^a

Tiragem

1500 exemplares

Custo

Duas cenas

Contactos

AJAGATO
C.A.P. Alda Guerreiro
7500-160 Vila Nova de Santo André
Telf. 269759096
www.gatosa.net
e-mail: geral@gatosa.net

Muitos meses depois da saída do último número de Cena's retomamos a publicação. Não é a primeira vez que o dizemos nem provavelmente será a última. Não obstante dificuldades e constrangimentos para uma revista que se faz sem estrutura profissional, exclusivamente assente na dedicação e no voluntarismo de todos os que nela participam, é com persistência e uma certa obstinação que a voltamos a editar.

Cena's é parte integrante de um projecto cultural e artístico, centrado na actividade do GATO SA, que leva mais de 30 anos. O entendimento da Assembleia Geral da AJAGATO foi que a revista continuasse, voltando a inscrever a sua edição em Plano de Actividades. E a revista aqui está, na sua 15^a edição.

Neste número entrevistámos João Lourenço, fundador do Grupo 4 e do Teatro Aberto; mais de sessenta anos de carreira e uma referência incontornável na expressão dramática como actor e encenador. Mantivemos vivas em rubricas distintas os olhos, os ouvidos e a capacidade de ler. Demos a palavra

à Companhia de Teatro Baal 17, sediada em Serpa, que nos traz uma experiência de vinte anos. Registámos a experiência do Festival Terras sem Sombra, um dos mais importantes festivais de música erudita da Europa, centrado no Alentejo. Mário Primo reflecte sobre trinta anos de actividade do GATO SA, um projecto de intervenção cultural, artística e pedagógica numa cidade nova, em construção. Abrimos espaço à escrita criativa e à crónica de viagens, à banda desenhada e à fotografia, às memórias colectivas e ao património cultural. Por aqui tanto passam as múltiplas dimensões da cidade como a incandescência dos sem terra que em tempos telúricos fizeram a Reforma Agrária ou a terra e a pedra com que se ergueram as casas e os moinhos, os muros e as pontes, onde a construção moderna nem sempre descarta o grande legado construtivo, tradicional do sul

Cena's mantém o essencial da estrutura anterior, mas procura numa proposta de refrescamento gráfico, assinalar essa continuidade, começando de novo.

3, 4, 5, 6, 7, 8. **Bocas de Cena Entrevista a João Lourenço**

Um novo teatro, um novo Portugal Nuno Brito

9. **Vemos Não podemos ignorar** Isabel Silva

10. **Ouvimos O Sol Voltou - Luis Severo** Celso Martins

11. **Lemos Perguntem a Sarah Gross - João Pinto Coelho** Joaquim Gonçalves

12, 13, 14, 15. **Teóricas e Práticas Noites da Nora** Baal17

16, 17, 18, 19. **Aqui há Gato O teatro e a cidade** Mário Primo

20, 21, 22, 23. **Teóricas e Práticas Terras sem Sombra - Quando a periferia se torna um centro** José António Falcão

24, 25. **Crónica Argan: O Óleo e as Cabras Equilibristas** Luís Filipe

26, 27. **Descritas Cidade** Alice Brito

28, 29. **Quadrinhos** André Pacheco

30, 31. **A Preto e Branco** Víctor Horta

32, 33. **Photohistórias Um tractor grávido de esperança** João Madeira

34, 35. **Patrimónios Da terra e da pedra na construção tradicional**
António Quaresma

Um novo teatro, um novo Portugal

João Lourenço:
Quando a
realidade é
representada e
um novo ideal
é construído
sobre as tábuas





Um dos mais importantes encenadores portugueses e figura incontornável do panorama cultural nacional, João Lourenço, com 68 anos de carreira, foi precursor das novas linguagens teatrais no nosso país e fundador do Grupo 4 e do Novo Grupo/ Teatro Aberto.

Desde a sua estreia como intérprete, em 1952, em peças e folhetins radiofónicos da antiga Emissora Nacional, João Lourenço tem feito um percurso coerente, pontuado por escolhas que têm deixado marcas indeléveis na história do teatro em Portugal. Em 1957, estreia-se no Teatro Nacional D. Maria II na peça “D. Inez de Portugal”, sob orientação de Robles Monteiro. Ingressa, em 1959, no Teatro Nacional Popular (T.N.P.), a companhia residente naquela época do Teatro da Trindade, dirigida por Francisco Ribeiro. Enquanto ator, colabora também em companhias dos empresários Vasco Morgado e Giuseppe Bastos. A sua carreira enquanto ator estende-se até 1973, ano em que se aventura no papel de encenador, após a fundação, em 1966, daquele que viria a ser um dos coletivos teatrais responsáveis pela introdução de novas linguagens cénicas no Portugal do Estado Novo – o Grupo 4. Com Irene Cruz, Morais e Castro e Rui Mendes, João Lourenço funda uma sociedade de atores com o objetivo de oferecer uma nova proposta ao teatro estatal ou empresarial existente, juntando-se, assim, ao movimento apelidado de “Grupos Independentes”, cuja ação se revela profícua para o processo de desenvolvimento democrático no nosso país.

Com o Grupo 4, vê o seu projeto de construir um novo teatro tornar-se realidade no ano da revolução, tendo encenado em 1975 e em 1976 peças de Brecht, respetivamente “As Espingardas de Mãe Carrar” e “O Círculo de Giz Caucasiano”, esta última encenada para a inauguração do Teatro Aberto.

Com uma inclinação claramente brechtiana no início da sua carreira enquanto encenador, no período imediatamente a seguir ao 25 de abril de 1974, João Lourenço leva à cena “Baal”, em 1980, no Teatro da Trindade, uma peça polémica que conta com a interpretação de Mário Viegas. Dois anos mais tarde, João Lourenço funda uma nova cooperativa de teatro – o Novo Grupo.

Com um currículo que impõe respeito, quer pela sua extensão, quer pela sua profundidade, o atual diretor do Teatro Aberto enfrentou em particular nos anos da troika sérias dificuldades que colocam em causa a continuidade da programação do teatro, apresentando algumas críticas às políticas culturais da atualidade.

Para esta entrevista, João Lourenço recebeu-nos no camarim nº 1, ou o “camarim amarelo”, como é conhecido. Trata-se de uma sala que replica ao pormenor o camarim do antigo edifício do Teatro Aberto. Ao entrar, uma sensação de algo que parou no tempo, regressámos aos anos 80...mobiliário tubular de cores vibrantes, alguns quadros de arte pop americana misturados com fotografias de peças, cenários e adereços de cena das primeiras encenações.

Com quase 70 anos de carreira, já alguma vez se arrependeu de ter escolhido o teatro como forma de vida?

Não sei. Assim à distância, com tantas décadas pelo meio, não posso dizer que fui eu que escolhi o teatro ou se foi o teatro que me escolheu a mim! Mas o teatro é a vida em movimento, é o presente, é o efêmero! Quando escreve o “Grande Teatro do Mundo”, Calderón de la Barca consegue mostrar, na sua poética, que o mundo é um grande palco e todos nós somos os atores principais da nossa vida! Nunca me arrependi. O teatro tem-me dado muitos ensinamentos de vida e feito descobrir tanta “cultura”, tantos mundos que eu, sem ele, talvez nunca tivesse ido descobrir e estudar. Claro que nem tudo foi um mar de alegrias e contentamentos; também houve momentos muito tristes e difíceis de ultrapassar. No entanto, com trabalho e perseverança, consegui ultrapassar esses momentos e, ao fim de todos estes anos, o balanço é muito positivo e tem servido para nunca ter pensado noutra profissão. Fui “eu” – ator, fui “eu” – encenador, fui “eu” – tradutor, fui “eu” – cenógrafo, fui “eu” – desenhador de luz, fui “eu” – sonoplasta, fui “eu” – diretor de teatro, e fui “eu” Acho que fiz tudo no teatro e nunca deixei de ser “eu”. Sempre detestei a fama ou a grande notoriedade, porque ela traz sempre atrás de si a ilusão de que aquela fama, aquele êxito, é para sempre e não é! São tudo momentos! A própria vida é feita de momentos, muito bons e menos bons, mas são sempre momentos que passam, como o dia e a noite. O teatro é tão efêmero que, depois de uns anos, quando se quer estudar a recepção de um espetáculo, do trabalho de um encenador, um ator ou uma companhia, o que fica para esse estudo são alguns vídeos (que nunca são o espetáculo), umas fotografias e tudo aquilo que se escreveu sobre ele – e aí também surge a importância da crítica e da sua responsabilidade! Quando fala dos mais de 60 anos de carreira, custa-me a acreditar que tenha passado tanto tempo...Apercebo-me da passagem do tempo quando relembro várias gerações de gente do teatro com quem trabalhei e que já cá não estão. Alguns até mais novos que eu e tão talentosos. E também quando relembro os teatros em que trabalhei e que, entretanto, já não existem.



Em 1966 funda com Irene Cruz, Mo-rais e Castro e Rui Mendes o Grupo 4. Como era fazer teatro antes do 25 de Abril?

Era muito diferente do que se faz hoje! Era fazer teatro sem se estar em liberdade! Havia uma ditadura, havia censura. Para a juventude, isso hoje é impensável, não conseguem imaginar sequer! Nem sempre era fácil arranjar trabalho. Havia os teatros do Estado e os outros que pertenciam a empresários independentes. No entanto, se a PIDE lhes dissesse para não contratarem este ou aquele ator, eles não o contratavam. Bastava o ator dizer, escrever ou assinar qualquer coisa que fosse contra o regime para não trabalhar mais. E isto não acontecia só no teatro. Estendia-se também à televisão e à rádio. Ficava-se mesmo sem poder exercer a profissão e, mesmo mudando de profissão, não era fácil, porque se estava marcado! Era um tempo complicado. Era difícil um ator “crescer” e desenvolver-se: o cinema que se via era censurado, os livros estrangeiros que podiam ser interessantes não eram vendidos...Podíamos combinar com algum amigo livreiro que encomendasse para nós este ou aquele livro que precisávamos, mas era, por assim dizer, um gesto conspirativo, envolto em clandestinidade. Só nas idas ao estrangeiro é que podíamos respirar e

sentir alguma democracia. Aí podíamos então ver os filmes e o teatro que nos interessava e comprar aqueles livros desejados. Mas quantos entre nós tinham posses para viajar? Muito poucos. Era uma profissão em que se ganhava pouco dinheiro. Os que ganhavam mais eram alguns cómicos que faziam comédia ou revista. No entanto, alguns de nós não aceitavam este clima de medo, tínhamos outras ideias, queríamos viver numa sociedade livre e democrática. Eram os chamados antifascistas. Existiam em todas as áreas. No teatro, eram aqueles que, depois de a censura ter aprovado a peça, a faziam sempre com um espírito de não-aceitação e denúncia. Aprendemos a enganar a censura, como aliás os jornais de esquerda também faziam. Os ensaios gerais (aos quais os censores iam assistir) eram muitas vezes fingidos, para a censura não perceber o que queríamos mesmo dizer. Mas não se pense que os censores eram todos estúpidos. Muitas vezes, o espetáculo que tínhamos estado a ensaiar durante meses era proibido no ensaio geral. Todo o trabalho de atores, encenadores, cenógrafos, ficava reduzido a nada. Não podíamos estreiar e pronto. Pagasse quem tinha ousado fazer a peça. Mais triste do que a perda de tempo e dinheiro era mesmo não podermos apresentar ao público o nosso trabalho, não

poder transmitir o que queríamos dizer e partilhar, ver desfeita a esperança que nos tinha animado. Naquela época, o teatro do absurdo e os seus autores serviam os nossos propósitos. Podíamos recorrer aos elementos abstratos do teatro do absurdo para dizer coisas importantes. O Ionesco e o Arrabal foram dos autores mais representados com essa finalidade, mas houve outros que serviram bem as nossas intenções políticas. E depois havia também as teorias sobre teatro que influíam na forma de apresentar os espetáculos, mesmo quando o ponto de partida eram peças mais antigas, com um tipo de escrita naturalista. As reflexões de Brecht sobre o teatro épico eram seguidas em muitas outras peças. Embora o conteúdo não fosse político, era possível torna-lo político. Fazíamos colóquios um pouco às escondidas. Quando íamos trabalhar na província, nas chamadas tournées que percorriam quase Portugal inteiro, depois do espetáculo íamos para uns cafés ou tabernas, que antes alguém tinha combinado. Íamos falar sobre a peça, mas a verdade é que também íamos conspirar um bocadinho. Era importante para aqueles que nos tinham visto no palco e nos conheciam também da televisão (só havia um canal) discutir ideias connosco e, para nós, passar aquela esperança de um amanhã que nos iria trazer a liberdade. Lembrome dessas conversas com o meu saudoso amigo Rogério Paulo, mas também com o Fernando Gusmão, com o Costa Ferreira e, claro, com o nosso Grupo 4, de 1967 em diante. Felizmente tivemos a grande, grande, alegria de ver esse dia de liberdade aparecer! Também convém lembrar que era um mundo sem tecnologia. O trabalho de estudo que a preparação de um espetáculo exige era feito nas bibliotecas e nos livros que íamos comprando. Também havia tertúlias, animadas por homens e mulheres de grande cultura e saber com quem aprendíamos muitas coisas. Era tudo mais quente, mais sensorial. Hoje carrega-se num botão e vem a resposta. Mas claro que acho maravilhoso hoje termos a internet e esta possibilidade de obtermos imediatamente uma resposta! É um luxo podermos ter um museu, uma biblioteca e vários dicionários em nossa casa à distância de segundos. Penso que a diferença mais dolorosa entre a minha geração e as seguintes é a guerra colonial. Entre os 10 e os 15 anos víamos os pais preocupados com a guerra, mas depois éramos nós

que começávamos também a preocupar-nos e a sentir medo e revolta. Ir para a guerra e poder ser morto ou matar um inimigo que não era nosso inimigo! Também podíamos fugir se conseguíssemos dar o salto, mas ficávamos impedidos de voltar ao nosso país. A maior parte partia para a guerra. Só uma minoria fugia. Os que tinham a sorte de ficar cá também perdiam quatro anos da sua vida a preparar os outros para a guerra e para a morte. E esse horizonte, de poder morrer ou poder fugir, traumatizou a minha geração. Não podemos esquecer os milhares de mortos, estropiados e traumatizados por esta guerra. Para a juventude de hoje é uma situação difícil de imaginar e compreender. A falta de liberdade e a guerra explicam o interesse pelo teatro de Brecht depois do 25 de Abril. Foi poder finalmente levar à cena um autor proibido que denunciava claramente um regime opressivo como o nosso. E que o fazia de uma perspetiva crítica, do ponto de vista das pessoas simples, dos homens e das mulheres que trabalham e procuram uma vida melhor. Não era mais difícil fazer teatro antes do 25 de Abril. O que era mais difícil era viver em Portugal. Um dos encontros mais importantes da minha vida foi este que tive com o Morais e Castro, a Irene Cruz e o Rui Mendes. Fomos companheiros, sofremos e trabalhamos juntos com estes ideais e acho que eles me ajudaram a formar e a ser a pessoa que sou hoje. Como um dos primeiros grupos de teatro verdadeiramente independente, o Grupo 4 foi um grupo de resistência, de denúncia e de coragem que nunca descurou, nem por um minuto, a essência artística da sua prática.

Em 1975 encena a peça “As Espingardas da Mãe Carrar” de Brecht, uma peça que conta a história de uma família de pescadores e a sua luta pela sobrevivência durante a guerra civil espanhola. A Mãe Carrar acaba por se juntar à resistência juntamente com o seu filho mais novo. Foi esta peça especialmente representativa no período que atravessámos naquela época? Como foi recebida pelo público? O que mudou no teatro em Portugal?

Foi mesmo o primeiro Brecht a ser representado profissionalmente em Portugal. Para mim, foi particularmente importante apresentar a peça com o Franco, o assassino maior daquela guerra fratricida em Espanha, ainda vivo. Incluí no

espetáculo uma gravação do Botelho Moniz, diretor do Rádio Clube Português na época da Guerra Civil Espanhola, a incentivar os portugueses a irem para Espanha lutar ao lado de Franco. Em 1974, o Rádio Clube Português tinha sido a voz da liberdade ao transmitir a senha do 25 de Abril. Abrir o espetáculo com as palavras de um português, diretor daquela rádio em 1937, era uma contradição e também uma denúncia que eu queria fazer. E ainda nesse tempo de liberdade, em 1975, os familiares do Botelho Moniz puseram-me em tribunal por eu ter utilizado a voz dele. Claro que eu não perdi porque os tribunais nessa altura ainda respiravam um ar de liberdade. E aquelas declarações foram públicas. Hoje não sei como seria dada essa sentença. O espetáculo foi um grande sucesso. Tinha uma interpretação inesquecível da minha querida Carmen Dolores. Fizemos uma tournée pelo país e ainda me lembro de representarmos em Coimbra, no saudoso Teatro Avenida, que demoliram para se construir lá mais um centro comercial. Tiveram que abrir as portas da rua, porque estavam mais de 200 pessoas lá fora à espera para tentar ver a peça lá dentro. Nas Caldas da Rainha, que na altura não tinha teatro, as pessoas da cidade queriam tanto ver a peça de Brecht que fomos representar para o museu da cidade. Tiraram todas as estátuas e pinturas da sala maior do museu para nós representarmos ali. Tudo isto era possível, porque o cenógrafo António Casimiro tinha criado um cenário que permitia a representação da peça em todo o lado. A peça de Brecht demonstrava claramente que não se pode em nada na vida ser





“neutral”, tem sempre de se escolher, e é nessas escolhas que vamos vivendo e aprendendo.

Além desta peça, também encenou “O Círculo de Giz Caucasiano”, em 1976, e “Baal”, em 1980. Porquê desta admiração e predileção por Brecht? Será pelo lado marcadamente revolucionário do autor?

Foi com “O Círculo de Giz Caucasiano” que inaugurámos o Teatro Aberto, em 1976. A peça tinha diretamente a ver com o momento revolucionário em que vivíamos dois anos depois da revolução. A Irene Cruz e o Rui Mendes foram sublimes nos protagonistas e ultrapassaram-se a si próprios nesta representação que ficou, para mim, na história do teatro português. O “Baal” foi um desejo encontrado em Berlim, depois de ter estado a trabalhar no Berliner Ensemble e ter conhecido muitos artistas que trabalharam com Brecht. A estreia de “Baal” foi em 1980, no Teatro da Trindade. Naquela altura, era preciso ouvirmos de novo aquele grito anarquista, porque, na minha opinião, já nos estávamos a começar a desviar muito dos ideais de Abril. É a primeira peça de Brecht, do jovem Brecht, que pôs na boca do seu protagonista um certo anarquismo. Quem o representava era o Mário Viegas, o ator mais invulgar e talentoso com que já trabalhei e que me acompanhou muitos anos nas minhas encenações. O facto de eu voltar de vez em quando a Brecht é porque sempre o considerei uma referência incontornável para quem quer realizar um teatro moderno, atual e



que de alguma forma seja útil ao homem de hoje. Embora os meus pontos de partida sejam diferentes dos seus: eu prefiro começar por estudar o indivíduo em si e as suas contradições, as suas grandes e fraquezas, e depois ver como isso se reflete na sociedade. Brecht partia do coletivo para o individual. Como parábolas que são, as peças de Brecht podem ser lidas e feitas de imensas maneiras. Sendo um grande poeta, nunca se fechou em si ou numa tese marxista. Nas suas peças, deixou “portas” que se podem abrir nas direções em que a nossa sociedade se vai transformando. Brecht contribuiu de uma forma decisiva para a profunda mudança que o teatro contemporâneo conheceu. Mais tarde, em 1986, encenei outro espetáculo que também ficou histórico, quanto mais não sendo pela interpretação da Eunice Muñoz: “Mãe Coragem e os seus filhos”.

Se lhe pedissem para escolher uma peça de Brecht para representar o período que atravessámos na altura da troika em Portugal, qual seria?

No Teatro Aberto, trabalho sempre na escolha de peças com a dramaturgista Vera San Payo de Lemos, que é também uma especialista de Brecht. Conhecemos ambos bem a sua obra e ele está sempre nas nossas cabeças. Em 2010, levámos a cena “O Senhor Puntilla e o seu criado Matti”. Foi um grande êxito, com uma criação fantástica de Miguel Guilherme. Achámos que, com o crescente problema do desemprego e a acentuação das desigualdades sociais, mas também pelas suas características, o facto de

ser uma das peças mais populares de Brecht, ela estaria a servir aquilo que nós queríamos dizer naquela altura ao público. Neste momento, não encontro nenhuma peça de Brecht, mesmo sob a forma de parábola, que possa mostrar. Não há nenhuma peça que eu me lembre que possa comentar este atropelo à democracia, mas em democracia!

Brecht tem peças contra ditaduras, contra as guerras, mas contra estas democracias simuladas e países comprados pelo grande capital como se fossem as casas de penhores do mundo, não vejo nenhuma. São ideias de um novo capitalismo ditatorial. Se essa pergunta pudesse ser hipoteticamente posta a Brecht, acho que ele escolheria o Baal, um anarquista meio louco, com uma clarividência fantástica, como expressão da fúria contra isto tudo.

Em 1976 inaugura o Teatro Aberto com o Grupo 4. Em 1982 regressa com o Novo Grupo, cuja programação tem seguido uma linha em que se destacam nomes como os de Dario Fo, Bertolt Brecht, Botho Strauss. Quando escolhe um autor e um texto para encenar, quais são os seus principais critérios e motivações? Qual o papel do teatro na construção da democracia?

Quando se escolhe montar um texto, é porque se pensa que ele nos faz compreender melhor a época e a sociedade em que vivemos. É este olhar sobre o mundo contemporâneo que eu procuro pôr em cena. É no trabalho da procura do outro, em conjunto com outros e com os olhos no outro, que assentam



os pilares desta arte chamada teatro que nasceu sozinha, com um homem ou uma mulher à volta de uma fogueira a fazer gestos e a dar urros para se fazerem compreender. As sombras no chão davam à situação a importância de uma cerimónia. Depois, atrás do teatro, vieram todas as outras artes, e com elas, também, depois de centenas e centenas de anos, aconteceu a democracia, que é ainda hoje a maneira mais frágil e imperfeita de conseguirmos viver uns com os outros.

Depois de escolher um autor e um texto para encenar, como trabalha? Quais são os princípios que o norteiam e as suas fontes de inspiração?

A literatura, a pintura, a fotografia, o cinema, tudo aquilo que os artistas constroem ou fazem, a teoria e a prática da sua arte, acabam por se juntar em cima de um palco. Gosto de ler o que alguns artistas escrevem. Importa-me compreender como definem a relação entre a sua arte e a realidade que está à sua volta, o que procuram através do exercício da sua arte, como refletem sobre a sua prática artística. A leitura de um simples jornal, uma notícia na televisão ou somente observar as pessoas, tudo serve para o trabalho de um artista, de um encenador e também de um ator. A pintura é o primeiro impulso. Vou procurar os quadros que me falam da peça que eu vou encenar. Porquê? Os quadros têm dentro todo um texto de imagens que podemos ler e sentir. Um bom museu de arte antiga e um bom museu de arte contemporânea são grandes fontes de inspiração. Depois segue-se uma recolha de leituras que tenham a ver com o trabalho que vou fazer. Muitas vezes, vou ler livros que já tinha lido e releio-os

para descobrir coisas que não tinha visto até aí. O tempo faz-nos ver as coisas com outros olhos. Nós mudamos e a sociedade está sempre em mudança. A minha prática de encenador alimenta-se essencialmente de três vertentes aparentemente opostas mas complementares. Em primeiro lugar, vou regularmente a museus e galerias para ver tanto arte antiga como contemporânea. Depois, inspiro-me no trabalho, quase quotidiano, do palco e dos ensaios, com os atores e toda a equipa criativa e técnica. Por fim, tenho uma fome incontável de observação de tudo e de todos os que me rodeiam. Não nos podemos esquecer de escutar a vida. É nela que se encontra a matéria principal do teatro, na sua reprodução, ou na sua transformação.

Não se conhece muita itinerância do Novo Grupo/ Teatro Aberto. Será que se deve à não existência de uma verdadeira rede de salas de teatro com qualidade no país?

Alguns espetáculos são pensados para sair do teatro e serem apresentados noutros lugares. Alguns têm saído, várias vezes até ao Porto. Outros foram a festivais na Alemanha e na Finlândia, mas não é essa a nossa vocação. Somos um teatro sitiado no centro de Lisboa e fazemos montagens que não podem ser levadas numa pequena camioneta. Geralmente não se faz ideia de quanto custam as tournées no nosso país, o dispendio que é deslocar técnicos e artistas e cenário. Nada disso é fácil. E os preços para os espetáculos, como os fazemos, são sempre caros. Houve uma altura, quando se recuperou muitos teatros nas nossas capitais de distrito, que se podia ter feito o milagre tão simples que se fez em Espanha. O Estado assegurava o

transporte, as companhias subsidiadas propunham os espetáculos que eram para viajar e depois escolhia-se os sítios onde estes seriam apresentados. Bastavam dez companhias de Lisboa e outras tantas no Porto para que os teatros fora dos grandes centros tivessem espetáculos de teatro todas as semanas. E como isso era importante! Neste momento, todas essas salas estão bem equipadas. Falei nesta ideia de os teatros terem uma rotatividade dos espetáculos em todo o país a muitos Ministros da Cultura, ao longo dos anos, mas nunca foi posta em prática.

Como é o público do Teatro Aberto? Que importância dá à formação de públicos?

Damos a importância que uma companhia como a nossa deve dar. Estamos ligados a escolas que frequentemente visitam o nosso teatro. Além disso, muitos de nós também vamos às escolas falar de teatro. Fazemos conversas com o público depois dos espetáculos. Recebemos estudantes, por exemplo da Faculdade de Letras, para fazerem estágios. Temos os nossos espetadores frequentes com quem comunicamos por carta ou por internet. Eu conhecia uma grande parte do público pelas palmas que via bater no final dos espetáculos, geralmente de costas para mim, mas quando aconteceu o ataque direto à nossa companhia, com o corte drástico dos subsídios que pôs em causa a continuidade do nosso trabalho, muitas pessoas que são o nosso “público” começaram a voltar-se para trás e olhar para nós, quero eu dizer com isto que muitas vezes, tanto no foyer do teatro como na rua, vêm falar connosco, pedem para não acabarmos e perguntam o que podem fazer para nos ajudar. É uma situação que nos reconforta pelo valor que dá ao trabalho que temos desempenhado. Há muitas pessoas que trabalham todos os dias connosco e nos ajudam a manter esta vontade de comunicar com um público interessado em refletir connosco sobre as interrogações e os sonhos próprios dos seres humanos que somos. Neste momento, com todas as dificuldades financeiras com que nos debatemos, o Teatro Aberto é um exemplo de perseverança artística. Estamos determinados em manter a qualidade artística dos nossos espetáculos e a não abdicar dos princípios que sempre nos têm norteado.

Não podemos ignorar

O amável convite da revista para participar no “Vemos, ouvimos e lemos” despertou, nos recantos da memória, os ecos da vibração dessas palavras que compõem a primeira quadra do poema “Cantata de Paz”.

À alma dos versos da poetisa, os timbres da voz de Francisco Fanhais deram-lhes o corpo sonoro que a memória agora me devolve.

Voltar a ouvir o corpo sonoro que o Francisco Fanhais deu à alma do poema de Sophia Mello Breyner Andresen instalou-se nos desejos inadiáveis.

Ouvimos e, ouvindo, as imagens galgaram forte num ímpeto feroz de se darem a ver, de não serem ignoradas.

Tenta-se resistir.

Não, não faz sentido.... não se traduz nem se guia um poema escrito na língua de quem o ouve.

E neste se estará mesmo a negar a substância do “Vemos, ouvimos e lemos” que implica que cada um retire o seu sentido e não o do alheio.

Mas confesso, não resisti.

Tentando redimir-me, fico com a esperança de que o relato desta minha experiência auditiva desperte e não iniba outros múltiplos e inesperados sentidos.

Então aqui indevidamente se regista o que se ouviu:

O corpo sonoro anuncia-se com arores de alegria, algo frágil e tímido, no dedilhar inicial de uma guitarra, como quem se atreve a entrar no átrio de um palácio, não sendo daquela nobreza.

Do átrio dos acordes, em passos suasves, entra o refrão no salão nobre com a força da sua serenidade, apanhando de surpresa e emudecendo tão esmerada

e distraída realeza. Primeiro a solo, e depois num coro, replica-se a quadra do refrão que se constrói repetindo os dois primeiros versos.

Vemos, ouvimos e lemos
Não podemos ignorar

O coro recolhe-se, depois, no recanto do salão, para ampliar o silêncio necessário à entrada da ampla voz que, a solo, dá corpo à alma de cada verso.

Cada verso embate e estremece nas vidraças do salão e, estilhaçando-as, dali se avista a ignorada paisagem do que “não podemos ignorar”.

No final de cada quadra volta o refrão nas vozes em coro, como que acudindo ao desconforto que entrou pelas janelas e encheu o vazio daquele salão.

O coro então volta a afastar-se para dar o silêncio necessário à ampla voz que, a solo, verso a verso, abrirá outras tantas janelas, desvendando outras tantas paisagens que “não podemos ignorar”.

Este encadeado repete-se até ao coro do refrão final.

Foram sendo abertas, pelas quatro quadras, as janelas dispostas pelas quatro fachadas deste salão.

Os ecos de “não podemos ignorar” empenaram as portadas, os caixilhos das janelas, e enferrujaram os seus ferrolhos, deixando o salão escancarado às paisagens de todos os quadrantes.

Neste salão instalou-se a impossibilidade de ficar encerrado no aconchego ignorante do que fora dele ocorre.

Neste salão deixou de se conseguir ficar fechado no aconchego de ignorar o que fora dele ocorre.

Ficou repleto de correntes de ar, e sem espaço para se encher com o vazio da ignorância.

Mas esta fantasia que transbordou de ouvir o corpo sonoro que Fanhais deu à alma das palavras da poetisa, despertou o desejo de voltar a ler a sua vasta obra.

“Não podemos ignorar” a poesia que abre as janelas do salão de cada um.

No centenário do nascimento de Sophia de Mello Breyner Andresen (06 Novembro 1919 - Porto), aqui fica a “Cantata de Paz” convidando a ler mais poesia, a ouvir mais poesia para mais janelas abirmos e vermos o que não pode nem deve ser ignorado.

Vemos, ouvimos e lemos
Não podemos ignorar
Vemos, ouvimos e lemos
Não podemos ignorar

Vemos, ouvimos e lemos
Relatórios da fome
O caminho da injustiça
A linguagem do terror

A bomba de Hiroshima
Vergonha de nós todos
Reduziu a cinzas
A carne das crianças

D'África e Vietname
Sobe a lamentação
Dos povos destruídos
Dos povos destroçados

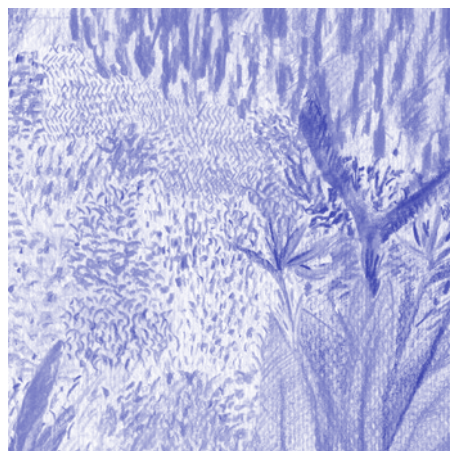
Nada pode apagar
O concerto dos gritos
O nosso tempo é
Pecado organizado

SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN, nasceu a 06 Novembro 1919 no Porto e morreu em 02 Julho 2004 em Lisboa. Foi uma das mais importantes poetisas portuguesas do século XX. Foi a primeira mulher portuguesa a receber o mais importante galardão literário da língua portuguesa, o Prémio Camões, em 1999.

O Sol Voltou

Luís Severo

Edição Cuca Monga, 2019



A mínima distância

Um disco que é um labor de empatia e distensão do tempo e da atenção

Aos 27 anos, Luís Severo não é exatamente um desconhecido. A sua música já havia atravessado o radar dos mais atentos à mais recente música portuguesa com “Cara d’ano”, o disco de estreia de 2015, e o homónimo de 2017, que o revelava como um sólido escritor de canções, levou-o a um público bem mais amplo. Com “O sol Voltou”, porém, o seu nome salpicou a grande maioria das listas de balanços da produção musical de 2019, como provavelmente mais nenhum.

O motivo? artista, anteriormente conhecido como Cão da Morte, consegue aqui uma assinalável concentração musical, oferecendo um conjunto de canções que nos transportam para uma imorredoura experiência do tempo, como se mergulhássemos num fim de tarde estival de onde toda a pressa se evaporou. O que havia ainda de soturno em canções como “Amor e verdade” é agora mais luminoso, mas também mais intimista e evanescente. Para melhor se perceber o que mudou talvez seja bom explicar que estas canções foram finalizadas no âmbito de uma residência artística na Ilha de São Miguel, nos Açores, no Centro de Artes Contemporâneas

ARQUIPÉLAGO da Ribeira Grande, onde o músico apresentou também um *showcase*. Embora seja impossível averiguar o grau de contágio dessa experiência, a verdade é que o disco transpira inteiramente uma atmosfera meditativa e inclui referências açoreanas, como na canção “Acácia”. Outro fator relevante é a circunstância de se tratar de um trabalho inteiramente solitário já que Severo assegura nele todos os instrumentos e a respetiva produção, o que o torna talvez mais coeso do ponto de vista dos ambientes musicais sugeridos.

Depois de um disco onde se reconheciam tintas psicadélicas e de outro mais evidentemente urbano, no qual recortava vinhetas do quotidiano, “O Sol Voltou” traz memórias de uma pop pastoral menos enraizada na música popular portuguesa que numa folk anglo-saxónica de diversa proveniência. Se é virtualmente impossível que algum escritor de canções português de sensibilidade “folk” tenha passado incólume à influência da geração de protesto dos anos 70, de José Afonso e José Mário Branco, a verdade é que é mais fácil associar a música de Severo, sobretudo neste último disco, a nomes como Nick Drake, Belle & Sebastian, Kings of Convenience ou, de forma mais evidente, a mais jovens artistas brasileiros como Tim Bernardes, Cícero ou Phil Veras. Como eles, Severo canta as dores, venturas e equívocos do amor com a in-

timidade de quem murmura um segredo ao ouvido. Esse entrosamento entre atmosferas musicalmente plácidas e letras que desconcertam pela inocência é, aliás, um dos segredos desta recolha. Em “Primavera”, Severo canta “Mas se há gente ali à espera/ Pra estragar a Primavera/ Ai não descanses/ Que o fim da tarde não quer mais ser noite/ E em cada peito há um instante que canta liberdade”, como se a estação fosse um oásis amoroso que protege de um exterior hostil. Em “Última Canção” pede “Livrai-me do fado de ser estranho aos olhos dos meus” e em “Domingo” desabafa “O tédio trouxe a paz também/ Deu-te um silêncio para ser voz de alguém/ Moleza e juras de amor/ Enquanto o fogo não acorda/ E a febre não acalma/ Teu vai e vem/ Embala bem”. Por vezes há medo, solidão, saudade, desesperança nestas canções, mas é a empatia que geram e as várias caras do amor que convocam que acabam sempre por fazer delas territórios de aconchego ou redenção, mesmo quando se tornam abstratas ou enigmáticas.

Estruturalmente acústico, mas com frequência tingido por apontamentos eletrónicos e jogos corais que volteiam por entre as palavras, “O Sol Voltou” é um pequeno disco para ouvir de um só fôlego como o alimento lírico para desatar um amor ou reencontrar alguém a quem se quer bem. Em tempos cínicos, não é pouca coisa.

Perguntem a Sarah Gross

João Pinto Coelho

D. Quixote, Abril de 2015
447 páginas



A vida é tão curta que não damos por ela. Será?

Em determinado momento da minha vida, mal acabava de ler um livro escrevia sobre ele. Depois publicava no blogue da livraria e divulgava pelos meios ao dispor, sobretudo no Facebook, o que granjeou algumas simpatias e seguidores. Vale o que vale, a minha opinião. E esta frase não vale nada porque cada coisa tem o seu valor e não vale a pena mandar jogos semânticos para o ar.

Por motivos diversos, fui tendo cada vez menos tempo para essas escritas e mesmo, para as leituras que gosto e preciso de fazer. Para além das minhas preferências, sinto e tenho a responsabilidade de saber do que falo quando me pronuncio sobre um livro. Isso, na minha opinião, mais do que facturar, é ser livreiro. E, com todas as limitações, tento sê-lo.

Como disse, a vida é curta e o tempo não chega para tudo.

Ai chega, chega! - dirão alguns. É uma questão de optarmos pelo que queremos, dentro das possibilidades que nos são apresentadas. Aqui chegados, dá-se início à deturpação da verdade. E a semântica a rodopiar no meio da sala.

Há alguns anos fiz uma viagem a Estrasburgo, integrado num grupo de cerca de 30 jornalistas, com o propósito de visita e reuniões no Parlamento Europeu. Fomos de autocarro com algumas

paragens e visitas a vários locais pelo caminho, Madrid e Paris, por exemplo. Dadas as muitas horas enclausurados na viatura, cantou-se, contaram-se anedotas durante o percurso, enfim, fez-se o que se faz em excursões. Raramente havia silêncio. Quase impossível dormir.

Antes de Estrasburgo, na região da Alsácia-Lorena, visitámos um campo de concentração, o de Natzweiler Struthof. Não vou, aqui, falar disso. Serve a memória apenas para dizer que, da galhofa excursionista até à chegada aquele local, nada restou. Nem memória. A memória que me sobrou foi a de um silêncio aterrador no resto da viagem. Acho que nem o motor do autocarro se ouvia. O choque foi brutal.

A vida é tão curta que não damos por ela.

Peguei no livro de João Pinto Coelho com o entusiasmo com que faço sempre que me surge novo autor de língua portuguesa. Se, no episódio atrás, o choque foi brutal, aqui, a surpresa não ficou atrás.

Independentemente das críticas e apreciações oficiais, peso o que leio a partir de uma bitola muito pessoal. E há livros que me marcaram. Não é fácil listá-los. Mas posso enumerar dois ou três: A mais bela história de amor de que me lembro, em *A ocupação dos solos*, de Jean Echenoz; o livro que mais vendi na minha vida, *A sombra do vento*, de Carlos

Ruiz Zafón; *Bem-vindos a esta noite branca*, de Gonçalo Naves, pela surpresa da maturidade intelectual e romanesca; *Desconhecido nesta morada*, de Kathrine Kessler Taylor que, versando tema coincidente com *Perguntem a Sarah Gross*, não consigo classificar de forma alguma.

Disse-o quando acabei de o ler, este livro devia ser de leitura e estudo obrigatórios durante o ensino secundário. Disse ainda que, desse currículo deveria fazer parte uma viagem a um campo de concentração nazi. De certeza que teríamos melhor qualidade de pessoas. De certeza.

A vida é tão curta que não damos por ela. Mentira. Mentira para os que para lá foram levados, arrancados à vida. Esses, sentiram cada segundo que viveram. É João Pinto Coelho que no-lo diz neste livro.

Sei que não fui o único a quem as lágrimas fugiram.

Não falei do livro? Pois não.

Noites da Nora



A Baal17 – Companhia de teatro, está sediada em Serpa, distrito de Beja, Baixo Alentejo, desde o ano 2000, com o objetivo estrutural de fomentar o interesse das populações pela cultura em geral e pelo teatro em particular, interligando a Companhia com as escolas, a comunidade e as mais variadas entidades e instituições nacionais e internacionais. É subsidiada pela Câmara Municipal de Serpa, desde 2000, e financiada pelo Ministério da Cultura/Direção-geral das Artes, desde 2004.

Quando há quase 20 anos a Companhia se instalou na pequena cidade alentejana, lançou uma semente num terreno praticamente virgem no que a práticas culturais e artísticas (e também pedagógicas) continuadas e de intervenção na comunidade diziam respeito. Hoje, o palco (que é bem mais do que o tabuado do teatro) é para a Baal17 um local de reflexão, de provocação, de análise crítica sobre quem somos e qual é o nosso papel na construção de uma sociedade mais justa e equilibrada.

Passados quase 20 anos de implementação e de pensamento na e sobre a região e a sua relação com a criação



artística como fator de desenvolvimento humano e social (e porque não dizê-lo económico), a Baal17 vê materializado o Centro Artístico - Cultura Viva, um espaço de criação artística que se assume como uma plataforma multidisciplinar de produção, criação e difusão culturais e artísticas que acredita no potencial de transformação social da cultura e da arte. Pretende-se igualmente que o Centro Artístico da Baal17 seja um instrumento de sustentabilidade do território e um pólo de dinamização e diversificação da economia local, de estímulo à inovação social, do aumento do acesso a bens e serviços específicos e da fixação das populações nos seus territórios.

E se há quase 20 anos, a Baal17 começava lentamente a lançar a semente nas escolas e nos palcos da região Alentejo, e principalmente do distrito de Beja e da Margem Esquerda do Guadiana, hoje podemos afirmar que a semente vingou, criou raízes, cresceu e gerou um tronco robusto de cujos ramos, podados aqui e ali, se desenvolve o projeto Baal17: **Criação teatral e Itinerância; Teatro, Educação e Comunidade, e Programação** - as linhas de ação da Companhia.

Criação teatral

A Baal17 produziu até hoje 46 espetáculos de teatro, 9 deles em coprodução.

Corria o ano de 2000 e a Baal17 apresentava-se pela primeira vez ao público de Serpa, com o espetáculo “O Auto da Barca do Inferno”, de Gil Vicente e “Os Maias”, de Eça de Queiroz, autores incluídos no programa curricular das escolas e que, de certa forma abriam portas à Companhia dentro do espaço escolar. Como o próprio nome indica (Baal17 – Companhia de Teatro na Educação do Baixo Alentejo), na génese da criação da Companhia esteve a constatação (feita pelas escolas e autarquias da região) de que a existência de uma companhia de teatro vocacionada para o Teatro na Educação era não só bem-vinda, como também necessária. Assim, em paralelo à criação teatral, a Baal17 desenvolvia o projeto “Interação Teatral Escolar”, preparando para apresentação e debate com os estudantes e professores intervenções teatrais com base em textos curriculares.

Mas, ao estar incluída numa comunidade, a viver e a criar em Serpa, tornou-

se vital trabalhar uma proposta artística que se deixasse contaminar pela planície, pela abrangência, pelo sotaque e pelas particularidades intrínsecas ao povo alentejano do interior. Nesse sentido, surgem textos como “A Quinta dos Animais” (a partir de “Animal Farm” de George Orwell), “O Campo” (Martin Crimp), “Facas nas Galinhas” (David Harrower), “Pão” (Criação coletiva) ou “Caldo Verde” (Rui Ramos, diretor artístico da Baal17).

No entanto, cedo se sentiu que a proposta artística não poderia ser apenas reflexo. Deveria ser interventiva, plural, universal. A reflexão social, política e económica da região, do país e do mundo está subjacente às suas escolhas criativas. Já o dissemos, e sublinhamos, o palco é para a Baal17 um local de reflexão, de provocação, de análise crítica sobre quem somos e qual é o nosso papel na construção de uma sociedade mais justa e equilibrada.

Nesse sentido, para além de textos para teatro já publicados, a Baal17 sentiu a necessidade de levar a palco encenações de criação coletiva sobre temas que considerou relevantes e de

fazer “encomendas” a dramaturgos. Em comédias trágicas, teatro de costumes, absurdo, cabaret, transgredindo géneros, a Companhia tem vindo a servir-se do humor negro para uma leitura satírica da atualidade mundial (a que Portugal não é alheio). São exemplos as criações coletivas “Caravan Cabaret” (enc. Marta Pazos); “O Xô das Velhas” (enc. Rui Ramos); “Fake” (enc. Filipe Seixas) ou “Ego” (enc. Chiqui Pereira), a 46.^a produção da Baal17 que estreia dia 1 de novembro; ou os textos escritos para a Baal17 pelo dramaturgo galego Carlos Santiago – “Ruína” e “Tráfico”. E porque a planície não raro nos isola, a Baal17 procurou sempre outros pontos de vista para encenar as suas criações: Andreas Poppe, Luís Cruz, Sofia Cabrita, Nelson Rodrigues Filho, Eduardo Condorcet, Clovis Levi, Rui M. Silva, Marco Ferreira, Junior Sampaio, Anabela Mira, entre outros.

Consideramos que é imperativa uma atitude incessantemente dialogante que procure a integração necessária à análise e compreensão do meio – (como) matéria de tratamento artístico e efetivo questionamento coletivo. A Companhia seleciona e aperfeiçoa uma equipa que pense o teatro, é certo, mas que o faça de forma implicada e permeável. Mais importante do que a libertação ou subjugação a uma estética ou corrente artística, é a capacidade de se deixar contaminar por este contexto tão específico, transportá-lo para o trabalho artístico, para devolvê-lo ao público, e fomentar e pensamento crítico, ativo e participativo.

Seja um espetáculo a partir de Gogol ou uma criação aparentemente ligeira para apresentar nas noites de verão de pequenas freguesias do interior alentejano, a dimensão de interrogação e pensamento está sempre presente nas criações teatrais propostas.

Desta forma de pensar o teatro e qual o seu papel numa comunidade, evoluiu o programa Teatro, Educação e Comunidade.

Teatro, Educação e Comunidade

A Baal17 foi criada, desde logo, com uma forte componente de interação com as escolas. Como já referido, as primeiras experiências com estes públicos começaram por ser um “complemento” à sala de aula. As leituras encenadas de textos curriculares, por exemplo, cumpriam a dupla missão de ajudar à compreensão e igualmente cativar e sensibilizar públicos para o teatro.

Quando as Atividades de Enriquecimento Curricular ainda não chegavam a pequenas aldeias do concelho do concelho de Serpa, a Baal17 lançava nessas escolas (com pouco mais de 10 alunos) ateliês de expressão dramática. Mas, desde logo, esta algema aos *curricula* e orientações das escolas nos pareceu redutora perante as infindáveis possibilidades de utilização do teatro e do drama.

Impulsionada pelo projeto europeu “Drama way – a way to social inclusion” (2004) em conjunto com a Finlândia, Espanha e Estónia, a Baal17 começou a direcionar o seu trabalho de intervenção nas escolas em torno da utilização do drama como ferramenta de transformação e de intervenção social. Assim, desvinculou-se dos autores obrigatórios e introduziu nas escolas técnicas de Teatro Fórum e Process Drama como metodologias para análise, debate e recolha de matéria-prima de temáticas de interesse para os jovens. São exemplo as criações dos espetáculos de teatro fórum “16_dezasseis”, sobre a gravidez na adolescência, “Olhar de novo”, sobre bullying, ou “Maus-tratos”, sobre violência no namoro.

Fruto desta mudança de paradigma, a Companhia alargou o âmbito da “Interação Teatral Escolar” e deu início ao programa Teatro e Educação. E logo aí, sentiu necessidade de alargar também o seu âmbito de ação. De projetos pontuais com a comunidade, em atividades

de teatro participativo sobre temáticas de espetáculos produzidos pela companhia como “O Xô das velhas” (e que marca um ponto de viragem na abordagem à comunidade), a Baal17 começa a elencar a Comunidade no seu projecto artístico. E aquilo que começou por ser “Interação Teatral Escolar” é, desde 2015, uma das linhas de ação mais enérgicas da Companhia – o Teatro, Educação e Comunidade (TEC).

A criação artística, em particular o teatro, faz-se de diálogo, de permeabilidade, de uma permanente contaminação de ideias. É no programa TEC que a Baal17 tem o seu espaço de diálogo por excelência.

Desde o trabalho com escolas até às associações, grupos informais ou mais organizados, entidades ou pessoas em nome individual, a Baal17 tem vindo a procurar e a desenvolver um conjunto de técnicas que permitem tirar partido do imenso manancial que o teatro tem para oferecer, enquanto ferramenta de intervenção social. Quer seja como complemento de um processo pedagógico ou como simples exercício de liberdade, o teatro permite explorar outros pontos de vista, aprofundar novas visões do mundo e partilhá-las com o outro.

Ao convidar a comunidade a entrar neste mundo, estamos também a abrir a porta para que o teatro entre no mundo destas comunidades. E aquilo que o teatro transporta consigo é a imaginação, a partilha, a reflexão e, sobretudo, a empatia para com o outro. No final, acreditamos que é a empatia que assegura ao ser humano que não está sozinho. E enquanto não estivermos sozinhos, continuaremos a ter a capacidade de transformar.

Exemplo maior do programa TEC, o projecto “Camino Real” (2018) envolveu mais de 100 pessoas da comunidade em torno da construção de um espetáculo de teatro. Uma experiência a que a Companhia irá dar continuidade em 2020 com a criação coletiva “Rotura”.



Programação

Mas, verdade seja dita, a dimensão Comunidade está, também ela, na génese do projeto da Baal17. Basta regressarmos 20 anos atrás e aos primeiros passos do (ainda) Festival Noites na Nora. Foi graças aos amigos, aos artistas pra-ta da casa, aos espetáculos, recitais, performances com a comunidade que a Companhia realizou as primeiras edições deste evento. Numa época em que os festivais de verão se contavam por uma mão, em que a cultura “ainda” representava 0,6 por cento da despesa da Administração central, e em que o acesso a produtos culturais de qualidade no Alentejo era ainda muito limitado, o Noites na Nora (NNN) surgia como um oásis nas quentes (e pouco programadas culturalmente) noites do Alentejo.

“A cultura como uma festa” seria (e ainda é) o lema do NNN; desmistificando para um público, à altura pouco habituado, o teatro, a dança e outras manifestações culturais como coisas para um público “mais culto”. A música acabou por ser a rampa de lançamen-

to, apostando nos grupos e artistas de vanguarda cuja carreira se adivinhava em ascensão. A convite da música, o Teatro assumiu um ponto de honra, que muito nos honra. Se em 2000, assistir a um espetáculo de teatro em formato café concerto causava alguma estranheza e até algum desconforto, hoje é um momento único de simbiose entre atores e espetadores.

O acolhimento de residências de criação artística assume no percurso do NNN um papel preponderante e percursor. Desde 2000, o NNN acolheu e foi plataforma de lançamento de 31 projetos de criação nas áreas do teatro, teatro/dança, teatro/comunidade e performance, que se permitiram criar em e com Serpa, na medida em que o espaço físico e social, não sendo determinante, é influência desejável.

O NNN foi (e é), igualmente, espaço para a criação e sedimentação de parcerias com outras estruturas de criação artística que anualmente se apresentam em Serpa, no Espaço Nora, ou no Cenas de Novembro – Encontro de Teatro no auditório municipal, dando a pos-

sibilidade aos públicos de conhecer e vivenciar outras estéticas, outras artes, outras formas.

Após 20 anos de NNN é ainda a insígnia – “A cultura como uma festa!” - que nos acompanha nesta viagem de desenvolvimento de um evento que se fez trampolim para a criação de uma plataforma pluridisciplinar de produção, criação e apresentação de artes performativas.

Hoje, a entrar na idade adulta, a Baal17 inicia 2020 com uma equipa residente de 6 pessoas e mais de 30 colaboradores, quatro grupos de teatro de amadores tutorados pela Companhia, 2 festivais, um projeto de teatro com a comunidade que irá envolver cerca de 100 pessoas, a produção de dois espetáculos e a circulação de seis.

E é aqui que estamos hoje, a acreditar e empenhados numa Cultura Viva, feita com e para as pessoas, local de reflexão, de provocação, de análise sobre quem somos e qual é o nosso papel na construção de uma sociedade mais justa e equilibrada. E a acreditar, ainda e sempre, que podemos mudar o mundo.

O teatro e a cidade

GATO SA, um projecto de intervenção pedagógica, artística e cultural na cidade em construção.



O teatro em Santo André foi estimulado pela concepção singular do projecto portuário, industrial e urbano do Gabinete da Área de Sines¹ e, simultaneamente, teve impacto na identidade cultural da população que aqui se instalou, cujo interesse pelas Artes de Palco constitui um património invulgar da cidade.

Construída de raiz nas areias de uma área desabitada de pinhal junto à lagoa, Santo André destinou-se a albergar os trabalhadores da plataforma industrial projectada para Sines na década de sessenta. A cidade foi localizada a 15 km a norte do porto e das fábricas, abrigada pela mancha florestal que as separa e que acompanha a linha de costa com a maior extensão de praia da Europa.

A mão de obra para o complexo vem das mais diversas regiões do país e também das recém descolonizadas “províncias ultramarinas” de África. Nesta mole heterogénea sobressai desde logo o elevado número de quadros superiores e

de técnicos especializados, com índices de escolaridade acima da média, o que contribuiu para diferenciar esta população no contexto regional.

A concepção global do complexo e da cidade obedecia a uma visão grandiosa e de futuro, sustentada pelo poder e autonomia do GAS. Adivinhava-se a médio prazo uma cidade com recursos, que fariam dela o centro nevrálgico do Alentejo Litoral e uma porta para o mundo.

Durante alguns anos o aglomerado urbano cresceu em ritmo acelerado, mas a “civitas” tardou a ganhar corpo. De início, vivia-se “portas adentro”, ninguém era de cá e muitos pareciam estar apenas em trânsito, porém os filhos desenvolveram laços de pertença fortes a este lugar. Aos poucos a população foi-se enraizando e começaram a surgir algumas estruturas associativas de natureza social, desportiva e cultural, muitas delas a partir da dinâmica das escolas, ou nelas sedeadas.

Santo André crescia com moderni-

dade e arrojo bem evidentes nas vias de dimensão generosa e nos arranjos exteriores, bem como dos equipamentos urbanos como o parque central, o mercado e as escolas. Destas, destaca-se a escola secundária com uma arquitectura de características invulgares no panorama escolar edificado em Portugal. Aqui nasceu o GATO SA, dispondo de um magnífico auditório que, não tendo sido concebido para teatro, constituiu um estímulo agregador.

Motivados pelo belo espaço colocado à sua disposição e pela ambição de criar uma estrutura à altura da cidade nova, o grupo definiu como principal propósito a experimentação e a pesquisa oficial. Fora assim que, anos antes, a maioria deles tinha começado no ciclo preparatório com o projecto Teatril.

Nessa altura estava tudo por fazer e a precariedade geral estimulou-nos a enfrentar as dificuldades, fazendo da insatisfação um motor criativo que contrariasse o estigma de viver num local incharacterístico e sem história num impulso para participar na criação de uma cidade

1. Adiante designado por GAS

especial. Os jovens actores assumiram-se como embaixadores da escola e da região e viram frequentemente reconhecido o seu talento e empenho em inúmeras ocasiões, algumas delas ao mais alto nível: Encontros Nacionais de Teatro, participação na Expo 98 e em Festivais no país e no estrangeiro, citações em diversas publicações e uma reportagem na RTP1, convite da Presidência da República, prémios e distinções de mérito.

Forçados ao experimentalismo

Trinta anos de actividade permitem identificar as principais incidências do percurso, os propósitos e as características deste projecto de intervenção pedagógica, artística e cultural numa cidade nova em construção.

Quando em 1977 entrou em funcionamento o Ciclo Preparatório numa escola acabada de construir no meio do pinhal, sem o mínimo de condições que se considerariam hoje essenciais, era preocupante a perspectiva de ver os jovens crescer sem quaisquer ofertas culturais. Porém, os alunos viam na escola o local mais agradável de ocupação do tempo livre e foi com naturalidade que aderiram às propostas de complemento curricular. Inicialmente apenas iniciativas pontuais, envolvendo a pintura, a música, a dança, a poesia e o teatro, mas foi este que teve o maior impacto e levou em 1983 ao projecto TEATRIL e mais tarde, em 1988, à criação do GATO SA.

Nessa altura viver em Santo André era como estar à margem do mundo. Falta-nos quase tudo menos a esperança, porque o GAS encarregar-se-ia de o providenciar, era apenas uma questão de tempo!

Vivia-se um tempo de mudança do sistema educativo e foi neste contexto que despertámos para a Expressão Dramática e o Teatro, embora aqui, neste fim de mundo, o fizéssemos com estratégias e didácticas muito pessoais.

Tudo o que então experimentámos tinha um carácter fundador, como quem lança a “primeira pedra” de qualquer coisa pouco definida. Desbravámos caminhos com a convicção de que ninguém os tinha trilhado antes... As actividades de Expressão Dramática que “inventávamos” eram adaptadas de forma intuitiva dos jogos infantis, da dinâmica

de grupos, da didáctica da Educação Visual e da experiência pessoal.

Cedo descobrimos a importância de contar com a intuição, uma “ferramenta” fundamental que se desenvolve com o entusiasmo e o trabalho.

Aprendemos a gerir o imprevisível e as ideias que emergem da própria actividade e, quando mais tarde tomámos contacto com a experiência dos “mestres”, constatámos o muito que já tínhamos intuído com uma clareza e uma intensidade muito particulares.

Forçados ao experimentalismo pelo isolamento, pela falta de recursos e ausência de informação especializada, a vontade sistemática de partir à descoberta deu uma grande autenticidade às aprendizagens e definiu uma identidade própria no contacto com dinâmicas de outras regiões e sobretudo com o universo do teatro profissional.

Visionários, mestres e referências

Em 1986 era presidente da Câmara Municipal de Santiago do Cacém o Dr. Sérgio Martins. A ele e aos seus serviços culturais ficámos a dever o interesse activo por este projecto ainda numa fase insipiente. Esta visão levou-o a trazer o director da Cª de Teatro de Almada para uma formação dedicada a professores, alunos e actores amadores com os quais trabalhámos durante quatro fins de se-

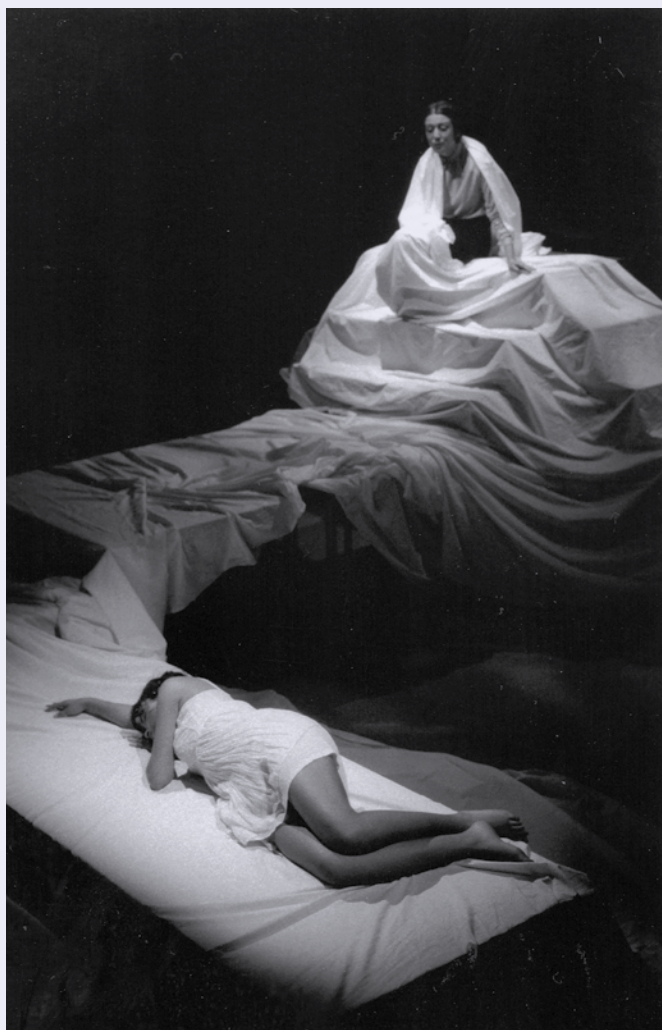
mana. A personalidade e cultura de Joaquim Benite a todos marcou de forma indelével e deixou a ânsia de continuar a aprender.

Quando em 1988 formámos o GATO SA, já não foi como um vulgar grupo escolar de teatro, mas como uma estrutura de pesquisa e de experimentação, como um espaço de descoberta e aprendizagem de que resultassem, a seu tempo, espectáculos dirigidos não apenas à escola mas a toda a comunidade.

Outras formações se seguiram, tanto para os jovens como para o professor responsável. De realçar o curso anual na Gulbenkian dirigido por João Mota, os Encontros Internacionais de Teatro e Educação promovidos pela APED e mais recentemente o Mestrado em Dramaturgia e Encenação na Universidade de Évora. O contacto com João Mota levou-nos a valorizar a importância da interioridade no trabalho do actor, a verdade da expressão e o uso do mínimo de elementos de cena, na linha da teoria do espaço vazio definida por Peter Brook. De Joaquim Benite trouxemos a importância da composição da cena e a valorização da componente estética do espectáculo, apoiada no rigor técnico da luz e do som na procura de um Teatro de Arte.

Importante foi também o contacto com as companhias que integraram a Mostra Internacional de Teatro que passámos a organizar desde 1999 e com os inúmeros workshops com formadores nacionais e estrangeiros.





O caminho faz-se a andar

Desenvolvemos um particular respeito pela cultura teatral e pelo trabalho dos grandes actores e encenadores. Aprendemos com Peter Brook que o teatro quando é feito em boas condições potencia o que há de melhor em quem o faz e deixa-o mais rico do que antes.

A prática teatral exige tempo para a experimentação, a descoberta e a reflexão. Mas uma actividade distendida no tempo leva naturalmente à transformação e crescimento dos protagonistas, ao elevar das exigências artísticas e à redefinição de estratégias e de objetivos.

A primeira década de trabalho no GATO foi a mais apaixonante. Movia-nos a curiosidade e o desejo de criar em Santo André uma estrutura teatral amadora que trabalhasse como os profissionais. Empenhámo-nos orgulhosamente em deixar em todo o lado uma boa imagem, imbuídos da responsabilidade de afirmação de uma terra pouco conhecida e singular que tornámos nossa!

Foi um tempo de "juventude" no que esta tem de ingenuidade e de voluntarismo e também um lugar de grandes descobertas e de aprendizagens empíricas.

Este percurso foi decisivo para o trabalho posterior e impeliu-nos a continuar a actividade para além da presença do elenco fundador, dando origem aos Cursos de Iniciação Teatral.

A partir daqui entrámos numa fase da sistematização das práticas e das didáticas. Os espectáculos do GATO circulavam por todo o país com grande sucesso e o reconhecimento da qualidade deste projecto. O património material e o acervo didáctico acumulado abriam-se à comunidade educativa na Teatroteca, sede de uma dinâmica que envolvia também os alunos da disciplina curricular de OED² e que beneficiava dos

programas de voluntariado do Instituto Português da Juventude.

A Teatroteca, para além de um centro de recursos específicos, dedicava-se à promoção teatral na região com os projectos da AJAGATO, nomeadamente a Mostra Internacional de Teatro de Santo André e a revista Cena's.

Também os espaços e os equipamentos iam sendo adaptados às novas exigências artísticas do grupo e da comunidade.

Na última década o país mergulhou numa crise financeira e de falta de perspectivas de futuro que fez abalar a sustentação do projecto. A cidade perdia gente, o comércio fechava portas, os jovens emigravam e dificilmente se podia vislumbrar um caminho de futuro sustentado para esta região. O GATO SA ia-se esvaziando da sua componente juvenil por força do fim das atividades curriculares de Expressão Dramática. A Mostra de Teatro mantinha-se a custo, sustentada na teimosia do seu director, mas os apoios eram insuficientes e percebia-se a "crónica de uma morte anunciada".

O GATO SA virou-se então para os actores adultos saídos desta dinâmica local que, tendo feito o seu percurso de formação superior, se dispunham a retomar a prática teatral em Santo André.

Neste contexto, o grupo entrou numa fase mais arrojada, com criações profissionais em que a componente artística e técnica se sobrepõe claramente às preocupações pedagógicas. Com o espectáculo de teatro físico VAI VEM, encenado pelo colombiano Juan Carlos Agudelo, o GATO SA dá os primeiros passos na internacionalização com apresentações em festivais prestigiados em Bogotá, Saragoça, Varsóvia e Ostroleka. Em território nacional continuámos a diversificar os palcos de apresentação que já ultrapassam hoje as 60 localidades.

Apesar do fim da Mostra, mantemos em parceria com o município de Santiago do Cacém uma dinâmica de promoção teatral que permite dar continuidade à actividade ao longo de todo o ano.

O GATO SA e a AJAGATO são hoje uma referência incontornável da cultura teatral na região e mantêm um enorme potencial, assim encontrem quem acredite verdadeiramente na sua importância.

2. Oficina de Expressão Dramática, disciplina curricular do Ensino Secundário.

Uma companhia com identidade

A singularidade desta aventura permite enunciar algumas características que nos identificam como grupo que cria e promove Teatro como uma verdadeira “escola de actores e de espectadores”:

- Respeito pelo Teatro como fonte de cultura e desenvolvimento social;
- Procura do teatro para todos, sem cedências à vulgaridade;
- Clareza de propósitos no processo criativo;
- Respeito pelo público como principal destinatário do espectáculo teatral;
- Procura do Teatro de Arte para a globalidade dos sentidos.

As 38 criações autónomas realizadas até hoje fluíram de acordo com as condições e interesses que os elencos permitiam explorar e mostram um percurso eclético nos temas e textos, nas linguagens estéticas, na variedade das opções cénicas, etc. No entanto, é possível identificar algumas características recorrentes que contribuem para a sua identidade artística:

- Preocupação com o teatro total, com particular relevância para a dominante não verbal;
- Recusa de levar o espectador pela mão, mas também de o deixar perdido e inferiorizado pela dificuldade da obra;
- Preferência por espectáculos “abertos”, sabendo que há sempre lugar a diferentes leituras.

Experimentámos peças nacionais e estrangeiras, com uma predileção especial pelo Teatro do Absurdo, mas também a adaptação e colagem de textos não dramáticos, a par de trabalhos de natureza mais conceptual com a incursão em diversos tipos de teatro físico.

De referir as abordagens mais diferenciadas que resultaram de uma metodologia que designamos por “teatro de síntese”, em que “os espectáculos resultam dum guião que se define lentamente com o trabalho de pesquisa oficial (trabalhos de paciência em que o final resulta dum processo moroso de aproximação/definição, numa longa viagem que vai ganhando mais sentido à medida que se vai percorrendo³).

3. Extracto de um testemunho de Mário Primo no livro: “Encontros de Teatro na Escola - História de um Movimento” - Amorim, Tito Agra - Porto Editora, 1995

Cidade com teatro dentro

Com a criação da AJAGATO, em 1999, passámos a dispôr de uma estrutura com personalidade jurídica e a poder concorrer a fontes de financiamento. Com a associação avançámos para a realização de iniciativas culturais destinadas à comunidade, como a Mostra Internacional de Teatro, as parcerias criativas e a revista Cena's.

O crescimento gerado pela AJAGATO não foi, porém, acompanhado pela adequação dos meios, e os apoios muito raramente foram consentâneos com a dimensão dos eventos. Somos fazedores de teatro e concretizadores de projectos, falta-nos porém o engenho na “arte”, tantas vezes perversa, das candidaturas...

Ainda assim, provámos durante 18 anos ser possível realizar um festival considerado por muitas companhias que nos visitaram como um dos melho-

res em Portugal. A Mostra gerou nesta região uma adesão extraordinária de público e apresentar-se em Santo André passou a ser muito aliciente para todas as companhias de teatro que aqui encontram espectadores verdadeiramente interessados, criteriosos e calorosos.

O GATO SA de hoje está longe do de há 30 anos. Afastámo-nos um pouco da dinâmica juvenil e perdemos a ilusão inicial que nos impelia, mas não parámos de crescer na ambição artística. Somos uma “companhia” com trabalhos de qualidade equiparável às demais. Para além disso, provámos ser possível concretizar projectos arrojados e singulares com sucesso assinalável numa cidade periférica.

Mais de 30 anos volvidos, o GATO SA preserva orgulhosamente os princípios que o orientam desde o início e cresce sem perder a identidade nem a capacidade de sonhar !



Terras sem Sombra Quando a periferia se torna um centro



Fundado em 2003, o Festival Terras sem Sombra (TSS) tem ganho um espaço próprio, afirmando-se, de acordo com a crítica, como “o projecto mais destacado do seu género em Portugal” (*Expresso*, 2017), e não só: já em 2016 era considerado o “quinto festival mais importante de música erudita da Europa” (*El País*). Algo nada óbvio num Alentejo banido há séculos dos principais circuitos da vida cultural e artística do país. Foi precisamente a intenção de combater este afastamento e dar asas à “alma musical” da região um dos *leitmotiven* presentes na génese de uma proposta que, após vários ajustes ao plano inicial, assentou como uma luva ao território alentejano.

Mas está ainda longe o tempo de celebrações. A dignidade, a identidade e a liberdade da cultura pervivem, entre nós, sob a ameaça de uma sociedade global, cativada por interesses de outra ordem, alheios aos valores das pessoas e da natureza, que desprezam os territórios ditos de “baixa densidade”. Estes interesses tudo absorvem, reúnem e consomem, de modo avaro, nos grandes meios onde já tudo existe. Temos o dever e o direito de combatê-los, em nome da sobrevivência, com as armas disponíveis. A presença de uma efectiva vitalidade cultural no quotidiano das nossas comunidades representa, indubitavelmente, a mais estratégica de todas elas.



Um outro Alentejo

É contra tal Leviatã que se perfila o TSS. Iniciativa da sociedade civil, visa tornar acessíveis, a um público alargado, maioritariamente do Alentejo, os monumentos e sítios de interesse cultural e natural da região como locais privilegiados (pela história, pela arte, pela acústica) para a fruição da música. A dimensão “civilista”, pouco frequente num país timorato e acolhido à sombra do Estado, tem permitido uma latitude imune a pressões. Não por acaso, o projecto assume carácter itinerante, colocando a tónica na descentralização artística, na formação de novos públicos e na difusão do *imenso Sul*. Faculta, assim, uma programação de qualidade internacional, de que fazem parte concertos, *master classes*, conferências temáticas, visitas guiadas e outras acções de pedagogia artística e ambiental. Todas as actividades são de acesso livre, dentro dos condicionamentos impostos pela preservação dos espaços visitados.

O diálogo entre as grandes páginas do passado e a criação contemporânea, a abertura a jovens compositores e intérpretes, a encomenda regular de novas obras, a transversalidade das artes, o resgate do património e a visão ecuménica do Sagrado são elementos estruturantes de uma estrutura artística que pretende rasgar fronteiras e colocar o património material e imaterial ao alcance de todos, a começar pelas gerações mais preteridas: os jovens e os idosos. Não se pode esquecer, igualmente, aqueles que a cultura “oficial” ou “oficiosa” encobre, incluindo quem migrou, quem tem necessidades especiais, quem vive à margem... A valorização dos recursos naturais constitui outra das prioridades do festival: a cada espectáculo associa-se uma acção-piloto de voluntariado para a salvaguarda da biodiversidade, com a participação, ombro a ombro, dos artistas, do público e das comunidades que o TSS percorre, sem esquecer os decisores e os técnicos. Da carta magna do projecto fazem parte os princípios da inclusão e da sustentabilidade.

Nesta estratégia, a escolha do nome não foi inocente. Alusivo a uma *moda* assaz conhecida, ele traduz outro dos objectivos primordiais da iniciativa: afirmar a vocação da região como um destino privilegiado de arte, cultura e natureza. A sombra em causa é, mais do que uma imagem literal, uma referência a um Alentejo mítico e profundo. Um território “sem sombra de pecado”, que tem sabido, apesar de clivagens e mudanças, permanecer fiel à *sua maneira de ser*, forjada pela geografia e pela história. Não por acaso, entre as diversas regiões de Portugal continental, a nossa tem sido, até agora, a que mais fiel se manteve a si mesma, sem recusar, todavia, a inovação ou a diferença. O equilíbrio do passado e de presente, de resto, constitui um dos traços da idiossincrasia regional. Importa, porém, estar atento às transformações – por vezes demasiado velozes – em curso, algumas das quais começam a fazer periclitar equilíbrios há muito estabelecidos no relacionamento do homem com a paisagem.

A música ressuscita o património

Quando o TSS veio à luz do dia, nos seus primórdios, como um festival de música erudita, estava vocacionado, fundamentalmente, para a realização de concertos em monumentos religiosos. Uma opção que se liga ao facto de ter sido fundado pelo Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, cujo caminho, por seu turno, começara em 1984. Na charneira do século XX para o XXI, esta instituição já recuperara mais de uma centena de igrejas (e respectivos acervos), um pouco por todo o âmbito diocesano, mas, após anos e anos de abandono, não era fácil reintegrar esses imóveis na vida das respectivas terras. A transformação social, o envelhecimento das comunidades e a falta de preparação do clero levantavam sérios obstáculos a um reencontro desejado por muitos, mas como logrará-lo? Como assegurar que tais imóveis não voltariam a fechar as portas a locais e visitantes?

Tendo sido experimentadas, com mais ou menos sucesso, várias alternativas, observou-se que muitas paróquias mostravam dificuldade em romper velhas peias e integrar os seus edifícios e obras de arte numa dinâmica social e

cultural mais activa. Foi então que, por sugestão de António Lamas, notável conhecedor do panorama do património arquitectónico à escala europeia, se decidiu abrir as igrejas a uma programação musical de qualidade. Dissecada a proposta, esboçou-se a tessitura de um festival que, pela ligação ao Departamento, começou por ser bastante centrado na música sacra. A ideia revelou-se um êxito e, desde o primeiro concerto, houve sempre “casa cheia”. Pesaria nisto, decerto, a paixão das gentes do Alentejo pelas diferentes expressões musicais.

Embora nenhum dos voluntários que integravam aquele organismo tivesse especial preparação neste domínio, a começar por mim próprio – sou historiador de arte e museólogo –, criou-se uma dinâmica robusta e o Festival conseguiu ultrapassar barreiras, dando visibilidade impar a um extenso património que permanecia quase oculto ou restrito a alguns. Visibilidade que teve reflexos significativos na conservação do património cultural. Ficam a dever-se à capacidade do projecto para congregar vontades, em larga medida, os apoios quer permitiram a requalificação de peças-chave da arte regional, como a catedral de Beja, mas também um esforço no sentido de internacionalizar a herança imaterial da região, incluindo o Cante, que o TSS apresentou em grandes palcos do mundo.

O que começara por ser uma declinação musical acabou por enfrentar outros reptos. Se, numa fase inicial, a ligação ao legado histórico-artístico era óbvia, em 2011 foi tomada a decisão de terçar armas em prol daquele que é, sem dúvida, o mais extraordinário património do Alentejo: o natural. Germinou, assim, a ideia de unir a música à salvaguarda da biodiversidade, trazendo os intérpretes para o terreno, com o seu poder mediático e a sua capacidade de vislumbrar o futuro. Este trabalho foi recebido com alguma ironia, por parte tanto de determinadas fileiras da Igreja, como de certos serviços do Estado. As autarquias locais e a sociedade civil, no entanto, aperceberam-se do seu alcance e prestaram-lhe auxílio. Roma também se interessou pelo voo, ao princípio solitário, dessa *rara avis*. Breves anos decorridos, a carta encíclica *Laudato si'*, publicada pela papa Francisco em 2015, integraria, a par de contributos científicos oriundos das cinco partes do mundo, o fruto de uma discreta consulta ao festival alentejano. Hoje, as acções de voluntariado ambiental tornaram-se um dado adquirido, e a inovadora metodologia preconizada pelo TSS oferece uma fonte de inspiração a muitos outros empreendimentos.

Em tempos mais recentes, procurou-se estender as actividades do projecto a dimensões menos conhecidas da herança cultural, mormente de carácter intangível, v.g., as artes e ofícios tradicionais e outros saberes em risco de extinção. Por acaso do destino, o presente avanço coincidiu com a entrada em funções, como bispo de Beja, de D. João Marcos (2016). Uma das suas primeiras decisões, ainda nesse ano, foi a de afastar o festival da alçada da Diocese, declarando que “o coelho é maior do que a coelheira [sic]”. Em 2017, extinguiu o Departamento do Património Histórico e Artístico, num gesto de assumido distanciamento face não só à arte e à cultura, mas também à sociedade contemporânea e à própria identidade regional. Estas decisões suscitaram controvérsia, mas deram carta de alforria ao TSS, que se pôde alargar, então, a outras sub-regiões alentejanas e, concomitantemente, iniciar uma aproximação à Extremadura e à Andaluzia. O crescimento territorial foi acompanhado por um alargamento temático, embora se conserve intacta a matriz transcendente que esteve na génese da iniciativa.



Para que o silêncio não se repita

Ao contrário de muitos dos seus leitores, os historiadores não costumam apreciar especialmente o discurso na primeira pessoa, mas atrevo-me a romper aqui o cânone para recuar aos meados da década de 1970, em plena transição do estertor da Ditadura para o regime democrático. Como quase tudo o que é relevante na vida, a génese do projecto do TSS está associada a um sonho, ocorrido nesse tempo. Desandemos, no entanto, um pouco antes. Nasci em Lisboa, no ano da Graça de 1961, mas, apesar de viver na capital, o Alentejo cedo se tornou o meu habitat. Esta ligação às raízes acentuou-se em 1966, quando o meu pai, especialista em hidráulica agrícola, decidiu trocar um cómodo lugar no Laboratório Nacional de Engenharia Civil pela experimentação ao serviço da agricultura, em *plein air*, para desespero de minha mãe, cidadina de vocação cosmopolita, que estudara na Suíça. O apelo da gleba impunha-se e acabou por conquistar toda a família.

Santiago do Cacém passou a ser a minha terra e tornei-me naquilo que, de certo modo, já era pelo sangue e pelas vivências “de casa”: um alentejano dos quatro costados. Em Santiago aprendi a ler e a contar, estudei e fiz-me homem. Os meus pais, conscientes das circunstâncias do meio, protegido, mas algo estreito, não me recusaram a abertura de horizontes, apesar de certos cuidados, prevendo talvez os vendavais que despontariam. Uma dessas solicitudes tendia a um mínimo de cultura musical, no que decerto influíra o facto de minha avó materna ter estudado Piano no Conservatório Nacional, recebendo aulas de Vianna da Motta. Na nossa casa (e nas de familiares e amigos) havia discos, que me habituei a ouvir desde criança, alguns ainda numa arcaica grafonola, de onde se extraía, a custo, a voz inigualável de Caruso. Também ouvi cantar árias de ópera, nas festas da sociedade santiaguense, a José Gamito, lavrador com belos dotes de tenor, e assisti a algumas récitas para crianças, em Lisboa, nos teatros de São Carlos e de São Luiz.

Já adolescente, quando sopravam outros ventos, ensaiei uma discoteca própria, fatigado de Mozart ou Beethoven (os vinis familiares terminavam em Gershwin). A mesada, porém, tinha



limitações. Poupei dinheiro, semanas a fio, para uma gravação do *Concierto de Aranjuez*, editada pela Deutsche Gramophon, mas era impossível seguir idêntico método com outros autores cujas obras não chegavam ao Alentejo. Foi então que convenci alguns amigos e amigas do Liceu para nos aventurarmos à descoberta dos programas da Antena 2 da RDP, a rádio clássica. Esta tinha péssima recepção em Santiago do Cacém, pelo que, munidos com os anúncios da programação, recortados do jornal, organizávamos expedições às colinas dos arredores da vila para ouvir, num precário transístor a pilhas, Shostakovich, Messiaen ou Peixinho, levando provisões em mochilas. Chovesse ou fizesse sol, bivacávamos na encosta do castelo, nas ruínas de Miróbriga, nos cerros da Forca ou do Inês, onde quer que pudessemos chegar, a pé ou de bicicleta, e houvesse razoáveis condições de escuta. Todos recusávamos o silêncio.

Numa destas sessões, enquanto tardava a retransmissão de um concerto em Covent Garden, conversámos sobre

o atraso de Portugal, que nos impedia de aceder, na nossa terra, a iniciativas perfeitamente normais para os cidadãos de outros países. Sentíamos-nos abandonados e preteridos, enquanto o vento trazia ecos de um bailarico, lá das lonjuras de São Francisco. Um dos presentes comunicou a decisão de partir, tão cedo quanto possível, à procura de um sítio onde a vida realmente acontecesse. Outra manifestou o propósito de ir estudar, com uma bolsa, para fora do “galinheiro”, em algum mítico lugar despidido de preconceitos ideológicos, numa altura em que o Marxismo-Leninismo era cartilha. Eu lancei a ideia de fazermos o contrário, organizando-nos para realizar um festival que trouxesse a grande música até nós. Pobre de mim: o plano foi taxado de impossível e vaiado. Dos circunstantes, só uma voz me sustentaria, a de um amigo mais velho, aluno de Medicina, que louvou a excelência acústica da igreja matriz de Santiago para os instrumentos de corda. O tempo viria a dar-lhe razão.

Argan: O Óleo e as Cabras Equilibristas

Apesar de o mundo ter perto de 196 países e de eu só ter posto os pés em 23 deles, este ano repeti uma ida a Marrocos.

Não foi bem uma repetição, pois neste verão visitei uma parte do país que não vira no primeiro contacto que realizei, há cerca de 30 anos.

O meu plano consistia em ir de avião até Marrakech, atravessar as montanhas do Atlas e ir até ao deserto de areia fininha e dunas ondulantes. E para transporte usaria um misto de bicicleta e camionetas para distâncias longas e sem povoações, com alojamento pelo meio.

O primeiro dia de passeio com a bicicleta foi uma visita ao famoso vale de Ourika, nos arredores da cidade onde tinha chegado. No dia anterior, tinha ido ao local onde se apanhava o *minibus* para Setti Fatma, povoação que ficava no final do referido vale.

Tendo em conta a aprendizagem que tinha realizado em viagens anteriores, no referente a transportes públicos, cheguei perto das 8 da manhã ao local de partida (já conhecido). Procurei, entre muitas, a pequena camioneta que me iria levar ao paraíso, e lá pedi para colocarem a minha bicicleta, toda dobradinha, no porta-bagagens.

Os meus joelhos foram, durante toda a viagem, encostadinhos ao banco da frente, pois a camioneta devia ser para pessoas com pernas mais curtas. A

viagem foi praticamente a subir até aos 1.770m, por uma estrada de montanha sempre acompanhando um riozinho que descia tranquilamente.

E durante toda a viagem, onde houvesse uma venda, havia montes de minerais e rochas e cristais, e um sinal em francês anunciando vender «Huile d'Argan». A tradução dizia-me que se referia a um óleo de algo chamado Argan e que, até esse dia, não fazia parte do meu vocabulário.

Depois de chegar ao meu destino, que era também o da maioria dos passageiros da mini camioneta, dei uma volta de reconhecimento pela única rua, visitei algumas lojas de minerais e iniciei a descida do vale, ao ritmo que permitia uma observação mais atenta da beleza típica dos cenários dos vales de montanha.

O vale de Ourika é um local de grande turismo interno e a estrada está repleta de esplanadas à beira do riacho e, em alguns locais, as próprias mesas estão dentro de água, o que faz as delícias dos mais encalorados, que assim podem beber e comer com os pés dentro da água fresca que corre, calmamente, ao som do seu murmurar embalador.

Ao fim desse mesmo dia e, após ter tratado do meu corpo, cansado do passeio que tinha feito, deambulava eu pela Praça Jma El Fna, Património da Humanidade, quando o meu telemóvel

me assinalou que tinha recebido uma mensagem.

Uma amiga minha tinha-me «mensajado» um pedido: levar um frasco de óleo de Argão.

No mesmo dia, uma palavra desconhecida tinha vindo ter comigo por duas vezes! Cósmico.

Resolvi deixar a compra do desejado óleo para o final das férias, para evitar andar com ele durante toda a viagem que teria pela frente. Mas ao jantar, enquanto esperava o meu prato de tajine de frango, espreitei na net à procura de informação sobre o Argan.

“Argania spinosa (sinónimo A. sideroxylon Roem. & Schult.) é uma espécie de planta endémica dos desertos calcários do sudoeste de Marrocos na região histórica do Souss. É a única espécie do género Argania (em português designado como “argão”, “argânia” ou argan), sendo muito apreciado o seu óleo, que tem uso medicinal, cosmético e culinário.”

Também fiquei a saber que pode atingir 200 anos de idade. Mas o que me fez sorrir foi o modo de apanhar os seus frutos que servirão depois para fazer o famoso óleo de Argan.

Os ramos das árvores do Argan possuem espinhos que impossibilitam a colheita dos frutos. O problema foi resolvido com a ajuda de cabras, que são excelentes trepadoras, e é usual encon-



trar-se uma árvore repleta de cabras empoleiradas nos seus ramos, calmamente comendo os frutos.

Mais tarde, durante o processo de ruminação, comem a parte fofinha do fruto e cospem a parte dura do interior. E é partindo dessa dura espécie de caroço que se encontra o Argan, o denominado ouro das árvores.

Mas só mais tarde é que consegui ver a árvore preciosa.

Já se tinham passado mais de 20 dias, e os últimos 4 tinham sido etapas cujas distâncias me tinham obrigado a usar os transportes públicos. Estava com sede de pedalar numa estrada deserta, tal como tinha feito noutros dias. Apesar de ter programado a subida ao colo Tizi n' Test, a 2.100m de altitude, em autocarro, a sede de bicicleta fez-me alterar a subida. Em vez de ir de autocarro iria a pedalar a bicicleta.

Foi o dia mais difícil de toda a viagem. A inexistência de povoações para

comprar água fazia com que eu tivesse de poupar a que tinha levado. Mas, por outro lado, na hora de comer o meu pão com queijo, a boca exigia mais líquido para embalar a mastigadela para o estômago. Mas tinha pouca água e esse foi um dilema que me fez não conseguir comer o devido. O corpo começou a queixar-se. A inclinação também me obrigou a ter de empurrar a bicicleta a pé.

Enquanto subia em direção ao céu, a terra à minha volta apresentava diversos tons de castanho e, de vez em quando, de ramagem espinhosa e verde e frutos amarelos - as árvores do Argan. Só não tinham ainda as cabras empoleiradas.

Quando a jornada já estava a tornar-se um quase martírio, eis que aparece uma povoação serpenteada de estrada ao meio, com vendas em cada lado. O preciso momento de avistar a placa identificativa foi, talvez, o momento que mais pedia saltos de contentamento,

apesar de estes não serem acompanhados por um corpo exausto.

Lá consegui comprar uma boleia de um camionista, que me deixou mesmo no desejado Tizi n' Test, onde acabei por ficar num albergue sem luz nem rede de telemóvel.

Mas querem ver a ironia das coisas do Argan? O miraculoso óleo sempre foi usado pelas comunidades das regiões do Atlas, mas a sua descoberta, pela indústria cosmética da Europa, fez desequilibrar o mercado nessas regiões. E a maior procura fez aumentar a riqueza dos produtores. E como é hábito dessas zonas, riqueza não é dinheiro no banco, mas sim ter mais cabras. E o aumento de cabras veio trazer outro problema que pode matar a galinha dos ovos de ouro: é que agora elas, ao serem muitas mais, comem as folhas da árvore e isso implica menor produção de Argan.

É um outro lado da globalização.

Cidade



Eu sou o produto da avidez e da contenção. De muitos encontros e desencontros. De prodigalidades e usuras tantas ou mais. Eu sou o produto de um devaneio. De uma junção de muitos elementos. De rendas e bordados de muitos pontos e de outras construções sólidas e definitivas. De igrejas e prostíbulos, de tribunais e outras arenas. De quartéis e de conventos, prisões, espaços com gente guardada aos olhos de toda a gente. Eu sou o produto líquido de tudo isto. De liberdades e preconceitos, de binóculos de onde se vê o que há-de vir, e de olhos cegos que a luz não impressiona. Sou multidão numa praça e sou rua deserta quando a brasa do calor ferve na calçada. Ostento boas maneiras e como restos na cozinha.

Tenho luz a declarar modernidade. Luz, luz, luz de noite e de dia. Sou capaz de ultrapassar, iludir a noite. Tenho esgotos, grandes mangas por onde escorre o excesso de civilização e de corpo. Tenho gruas que elevam o olhar. Eu ouso. Tenho a ousadia da resistência, tenho recursos para aguentar cercos e quando os não tenho aguento-os de olhos ferozes e barriga aos roncões. Tenho o desmando da civilização para andar para a frente, ainda que seja aos saltos, grandes pulos, solavancos, a alcançar a História. Eu arrisco a pele em lutas de sucesso improvável, daquelas que se não pressentem e de repente escaqueiram tudo em revoadas sucessivas.

Eu tenho o conhecimento que me vem

dos grandes mestres e da experiência das gentes miúdas. Tenho o primor elaborado do fausto e a indecência da falta.

Tenho escândalos e sucessos invejados e tenho derrotas celebradas por ímpios de vestes piedosas. Tenho alma pública e fala universal. Rasgo-me de caminhos por onde deambulam utopias. Não tenho a manha do aldeão, mas tenho o peito aberto, pronto a receber medalhas e balázios. Tenho informação. Por mim escorregam boatos e notícias e com umas me conformo e contra outras me insurjo. Tenho opinião.

Tenho recantos de intimidade que preservo, eu que não sou dada a intimidades.

Tenho escolas, locais de olhar o mundo. Tenho sítios onde a alma se enobrece e outros donde a alma foge com a aflição do perseguido.

Piso a norma. Em mim o pisar a norma não é desatino, é vanguarda. O ar então esvoaça. Os olhos semicerram-se num esforço de compreensão. Compreendem alguns, outros compreenderão mais tarde. Mas não zombam. Aí está a urbanidade. O saborear da heresia.

Eu dou o meu espaço para que nele nasçam florestas de ideias e rios de pensamento. Eu cedo a pele a manifestações e revoluções e golpes de estado. Por mim passeiam tanques e multidões armadas de desejo e muita raiva.

Das janelas dos meus palácios poderes disparam discursos sobre o povo

que sou. E pelas portas urgentes das minhas melhores construções fugiram os despostos com a pressa do temor ao que por aí vinha. Eu sou o poder a cair na rua. Eu sou o poder que se levanta do chão onde caiu, com a lei solícita a curar-lhe os achaques. Eu sou a lei e injustiça e sou vácuo justiceiro, umas vezes ridente e outras vezes implacável.

Eu sou o riso escarninho dos ofendidos, daqueles a quem nunca nada se deu, dos que tiveram que conquistar bago a bago o milho de que se alimentam, pássaros estonteados de bico aberto a acreditarem que é agora.

Eu sou política, com a diplomacia afável das grandes traições.

Sou justiça cega e sou doença e cura. Sou saber.

Sou impiedosa e má. Mas sei ser generosa e meiga.

Sou desejo e sou traição. Sou pacto e incumprimento. Sou poder. Sou promessa e sou cilada.

Eu sou memória. Memória histórica e memória louca. Sou desmemória, sou amnésia e paramnésia. Sou *déjà vu*. Sou ciclo e sou arte. Sou escola.

Nas minhas ruas não se escuta o coaxar da rã, nem o ruído selvagem da natureza livre; não se ouve nem se presente o vento a zunir num canavial, nem o som de um riacho límpido e fluente. Não tenho pássaros velozes, deuses alados em voos libertos, só passarinhos em constelações geométricas, desenhados nos céus a tinta-da-china.

Também não tenho a autoridade de um céu estrelado de um sítio campestre, porque precisamente não sou sítio, sou espaço iluminado, néon intermitente, tenho a luz própria da metrópole que trocou a claridade da miudeza brilhante de uma estrela ínfima, distante, pelo brilho de uma lâmpada dócil, domesticada e autónoma que acende e apaga a qualquer hora. Mas não prescindo da lua e do luar e da química fêmea e possante que toma posse do corpo, conformando-o ao ritmo de cada fase.

É na minha pele que, certinha, a vida comparece e vai passando. Nos muros que me delimitam os espaços, mãos escreveram com muitas tintas palavras e ordens vindas cá de dentro, apelos ferozes a mudanças improváveis e imediatas, pedaços de pensamento pintados como se fossem beijos ou torturas, gritos públicos no betão urbano.

Eu sou perdão, inquietação e rebeldia. Eu sou êxodo, sou caça, sou caçadora, sou espaço de infâmias que o mal comete quando acomete. Eu sou

libertação, quando a história dá um salto e nesse salto se solta e se reescreve. Sou esquina donde surge um comando e sou pau onde se hasteiam novas bandeiras. Sinto a paz das multidões em festa nas suas marchas coloridas e mansas e sinto o medo que se sente ao ver as paradas militares no passo de ganso dos fardados que faz pressentir o treino para as malfetorias do poder.

Eu sou jornal, sou livro e exposição. Sou teatro e sou cinema, sou parque e sou comércio com montras e sem montras.

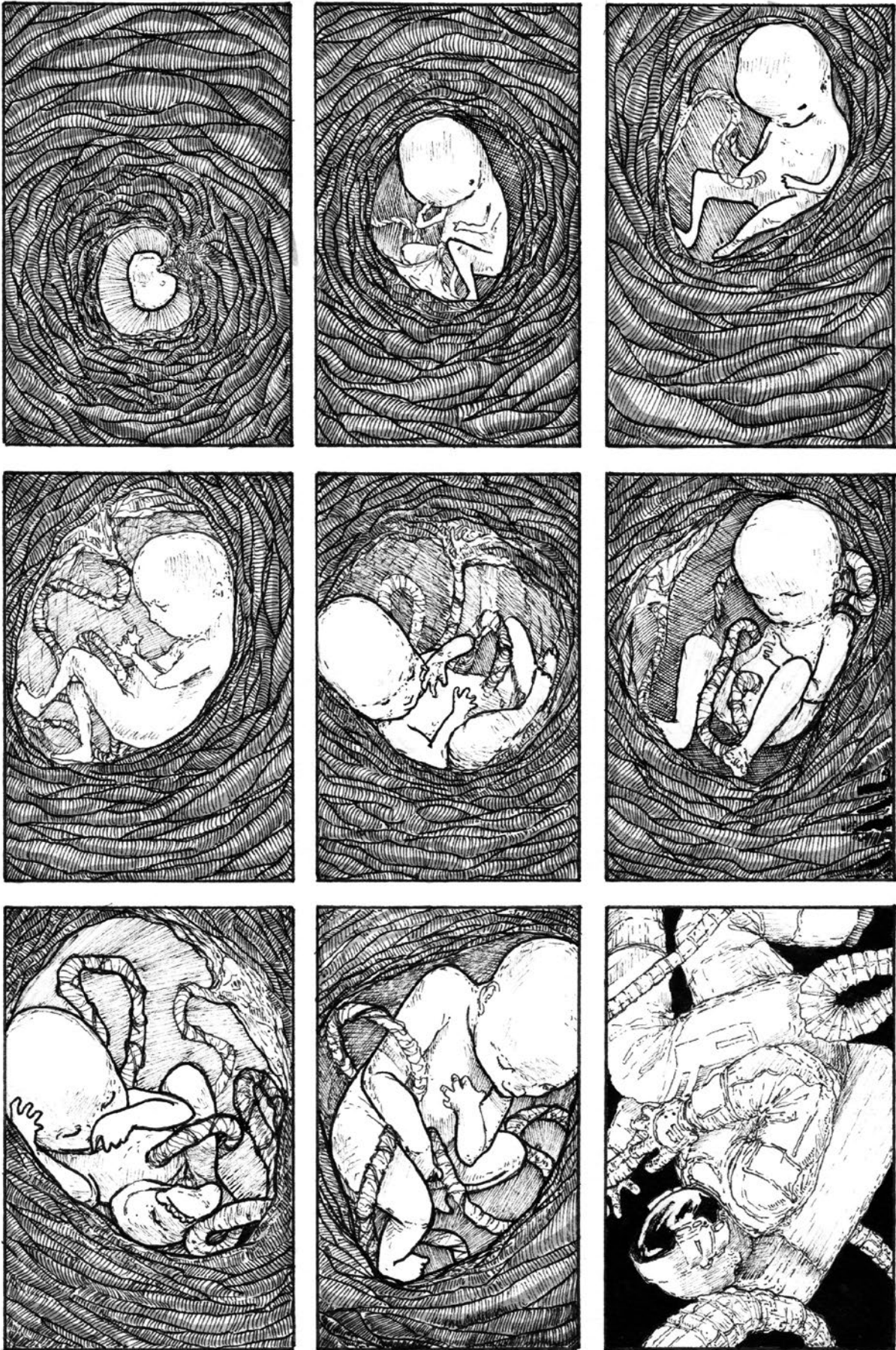
Eu sou herdeira do sol ateniense e da treva militar de Esparta. Sou encanto e desencanto. Sou sino de catedral e silêncio de beco no princípio do amanhecer.

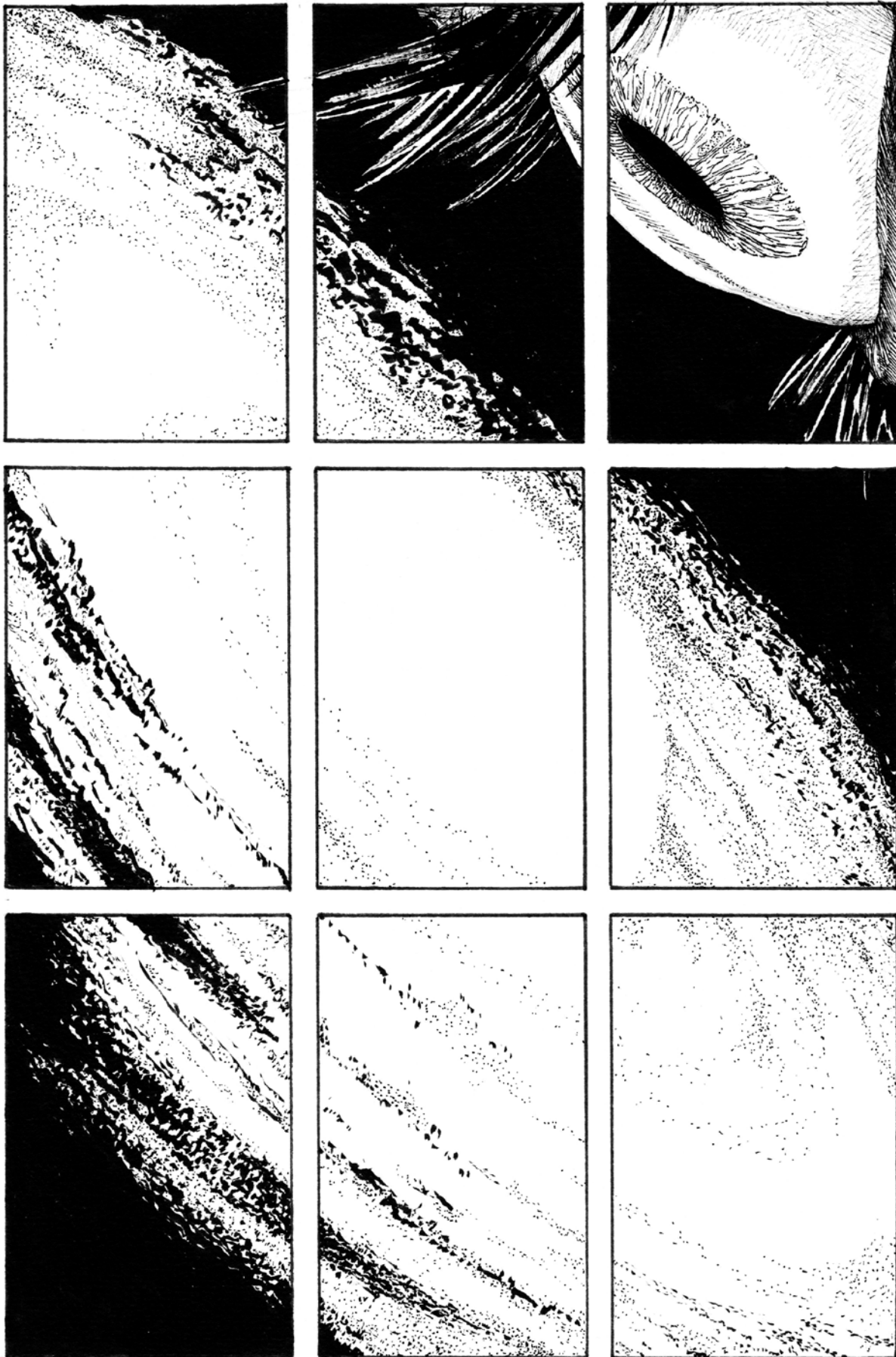
Eu seduzo, eu uso, eu largo, eu pego, eu prostituo, eu salvo.

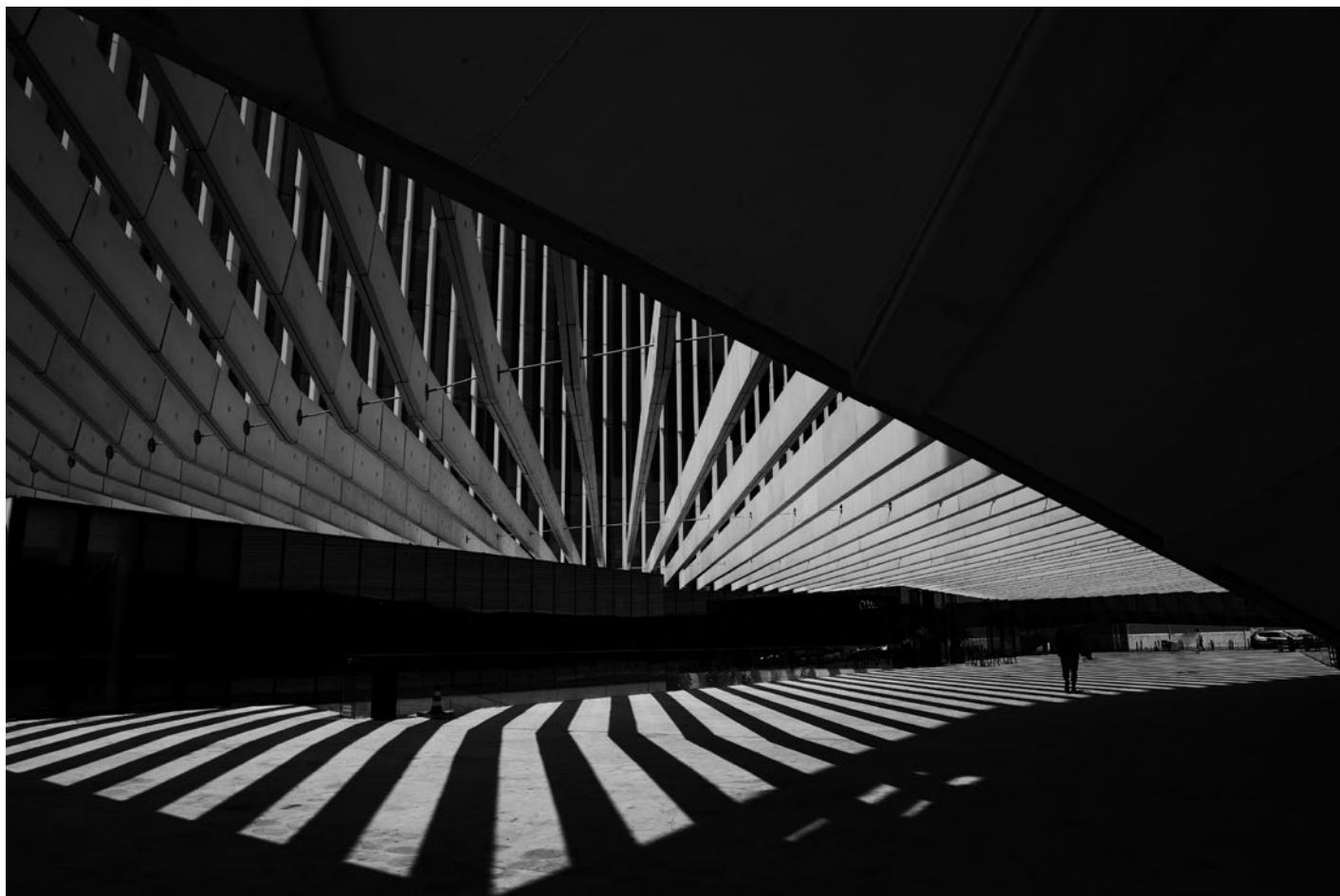
Sou luz diluída que se passeia por entre os ramos de uma árvore, sou sombra de igreja na claridade filtrada de um vitral, e sou um foco luminoso e intenso que alumia, atrai, trai e encadeia.

Sou cidade.









“De eso se trata, de
coincidir con gente que
te haga ver cosas que tú
no ves. Que te enseñen a
mirar con otros ojos.”

Mario Benedetti



Um tractor grávido de esperança



No meio do montado de sobro, um tractor carregado de gente – mulheres, homens, jovens. Não sabemos de onde vêm nem para onde vão. Não sabemos a data certa, sabemos o período em que a fotografia¹ foi tirada: seguramente pela segunda metade dos anos setenta do século que passou, o tempo da Reforma Agrária. Das duas bandeiras desfraldadas, a branca aproxima-nos do sítio – Corona Pocinho, herdades integradas na Cooperativa Agrícola Estrela Vermelha, a maior do concelho de Santiago do Cacém, 2700 hectares derramados pela freguesia da Abela, paredes meias com as bacias do Sado e dos seus afluentes, como a serpenteante Ribeira de Corona que regava as suas terras e ainda permitia a presa de águas por uma grande barragem.

Terras de montado a perder de vista e várzeas férteis seriam ocupadas em Fevereiro de 1975, primeiro a Herdade do Pocinho, poucos dias depois a Quinta de Corona que tinha mais de 2100 hectares, onde se criava gado e donde se extraíam toneladas de cortiça e em cujas terras alagadas se plantava arroz e tomate, mas também se semeava feijão, milho, melancia e melão.

A ocupação seria legitimada por legislação dos governos da altura, governos provisórios que se sucediam depois do 25 de Abril, quando a Reforma

Agrária já tinha arrancado pelos distritos de Beja e de Évora. Era a resposta à dificuldade encontrada pelos novos sindicatos de trabalhadores agrícolas em resolverem, no quadro da estrutura fundiária e produtiva existente, o candente problema do emprego, dado o forte pendor sazonal das actividades agrícolas.

Quando, ocupada a Herdade do Pocinho, se verificou não conseguir absorver por si só a força de trabalho existente na região, centenas de trabalhadores avançaram sobre a Quinta de Corona, ocupando-a. Os trabalhadores tomavam-na da família Barreiros, dona de dezenas de grandes propriedades espalhadas pelo Alentejo, donde extraía imensas quantidades de cortiça. A Cooperativa Agrícola Estrela Vermelha empregaria 130 trabalhadores e era, também a este nível, a maior do concelho

Foi neste contexto que assalariados sem terra, filhos e netos de assalariados sem terra, se levantaram do chão, para usar a expressão-título de Saramago, e, com enquadramento sindical, ocuparam herdades ao abandono ou subaproveitadas.

A conjuntura política favorecia-o. Depois de dominada a intentona golpista do 11 de Março de 1975, com o processo revolucionário em aceleração e a um mês das eleições para a Assembleia Constituinte, é o Partido Comunista que organiza uma festa popular para, assinalando a formação da Cooperativa

Agrícola Estrela Vermelha, assinalar também o arranque da Reforma Agrária, que contou com a participação de militantes comunistas de todo o distrito e do próprio Álvaro Cunhal, secretário-geral do PCP, que usou da palavra.

No seu injustamente esquecido Diário no Alentejo, Jochen Bustorff, o Zé Maria, um dos vários jovens estrangeiros que aí cooperaram, desinteressadamente solidários, sustenta, com maior ou menor fundamento, que, por isso, a Estrela Vermelha passou a ser, doravante, a primeira das cooperativas agrícolas portuguesas, modelo e exemplo de gestão colectiva da terra por aqueles que a trabalhavam.

Não surpreende pois, na fotografia, o gesto determinado da mulher de negro, de olhar grave, que empunha com as suas próprias mãos uma bandeira do PCP, gesto político que se quer abrangente, mas de certo modo contrastante com a pose mais natural e menos hirta dos que a rodeiam, ou até da indiferença dos que permanecem sentados na parte traseira do reboque.

O tractor, parado no meio do montado, parece posar para a fotografia e para a História, porque de História se trata. Símbolo de uma agricultura mecanizada, grávido de homens e mulheres para quem a Reforma Agrária foi esperança maior para matar uma fome milenar, mais de pão do que de terra.

1. Foto cedida por Luis Cruz

Da terra e da pedra na construção tradicional



Torre do abandonado moinho de vento da Figuerinha, Luzianes-Gare. É notável o bom aparelho de alvenaria de pedra, com um anel decorativo em pedra branca na parte superior.

Em 1758, o pároco de Vila Nova de Milfontes escrevia sobre as consequências do terramoto de 1755: “foi Deus servido ficassem ilesas as casas desta vila, sem que alguma delas padecesse ruína considerável, sendo, como são, quase todas fabricadas de terra a que chamam taipa”.

À parte o espanto do prior da freguesia, que o levava a atribuir a acção divina a resistência de casas confeccionadas em terra, a taipa revelara-se capaz de absorver, sem ruir, as fortes vibrações sísmicas. Embora se saiba que a taipa tem limitações neste campo por falta de resistência mecânica, decerto a exígua altura das construções, mas também a escolha criteriosa da terra e a sua boa compactação contribuíram para o sucesso relatado pelo pároco.

Interessante a informação de que as casas eram, na grande maioria, de terra. Na realidade, a edificação em terra crua, com a utilização da técnica da taipa ou do adobe, ocorre em Portugal e em diversas outras partes do mundo, desde tempos remotos, mostrando, afinal, a normalidade da utilização de matérias-primas localmente disponíveis e a sua utilização por meio do desenvolvimento de técnicas adequadas. Outros

materiais, como a pedra, a madeira, a cortiça e o colmo (Zambujeira do Mar), foram regularmente empregados. No que respeita à cortiça, encontramos-na, no Alentejo Litoral, como revestimento isolante, em habitações e igrejas (desde o século XV, por exemplo em Colos, Cercal), aplicada em coberturas (no século XVII, em São Martinho das Amoreiras), e, até, fazendo parte dos elementos de alvenarias (Monte do Baleizão, Santo André).¹

A técnica da taipa consiste em compactar terra húmida, com pilão ou maço, entre dois taipais, tradicionalmente de madeira, formando, sucessivamente, secções de parede, horizontal e verticalmente, com juntas desencontradas, para obter travamento. Em certas áreas, como o Norte de África, a Turquia, ou o Irão, existe uma arquitectura em terra de grande relevância estética, com edifícios e conjuntos que fazem parte da lista do Património da Humanidade da UNESCO.

1. Cf., nomeadamente, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Mesa da Consciência e Ordens, Ordem de Santiago*, Visitações, n.º 165, pp. 3 e 4v; Arquivo Histórico da Junta de Freguesia de São Martinho das Amoreiras, *Tombo dos bens e propriedades da Igreja de Sam Martinho* [...], fs. 21, 37 e 40.

No Sul de Portugal, particularmente no Alentejo, a utilização da terra e da técnica da taipa estão documentadas desde finais da Idade Média, sendo naturalmente bem mais antigas. Além de empregadas nas pequenas casas de habitação e em muros divisórios da propriedade, foram também usadas em edificações de maior escala, como as igrejas paroquiais, embora houvesse consciência das limitações da taipa simples quando se tratava de pedir às paredes maior resistência, como no caso das coberturas em abóbada. Em certos casos era adicionada cal, como estabilizador.

A pedra é naturalmente um material de construção muito vulgar, igualmente no Sul, em especial nos “montes” das áreas serranas, onde ainda podemos ver muitos deles, hoje abandonados e em ruínas (exemplo, Monte do Cerro, em São Martinho das Amoreiras), em moinhos (Moinho da Figueirinha, Luzianes-Gare), em currais (Vale de Gaios, São Luís), em fornos (Monte da Endiabrada, São Martinho das Amoreiras). Também assim, é utilizada regularmente na arquitectura vernácula existente nas vilas e aldeias da região. Muitos desses montes não tinham revestimento exterior com



Pedra, terra e madeira. Parede em Montalto, Santa Clara-a-Velha.



Casa de taipa, rebocada e pintada, em Rua Sarmento de Beires, Vila Nova de Milfontes (já demolida).



Atelier, em taipa, do Arq. Alexandre Bastos, Vale Beijinha, São Luís.

reboco de cal e areia, uma vez que a cal era um produto que não existia na região e tinha de vir de fora, deixando à vista o trabalho dos alvanéus, no corte e assentamento da pedra.

A utilização simultânea de alvenaria de pedra e de taipa na mesma parede (Montalto, Santa Clara-a-Velha) é uma prática construtiva muito corrente que permaneceu até aos nossos dias, sendo, geralmente, a alvenaria utilizada na parte inferior, com mais eficiente função estrutural, decerto por ser considerada mais resistente a cargas e menos susceptível de ser afectada pela erosão provocada pela água da chuva que corria no exterior e pela humidade ascendente.

A potencialidade plástica da maioria destas matérias-primas, as suas qualidades específicas, a sua disponibilidade, a facilidade do seu uso, a ancestral relação com o homem e o consequente desenvolvimento de competências no seu aproveitamento estão na base da sua difusão.

Hoje em dia, num pano de fundo que é ainda o de abandono dos materiais e das técnicas tradicionais na construção, que acompanhou o despovoamento do espaço rural e a imposição duma arquitectura de cunho industrial, a

valorização do património cultural, histórico e etnográfico, tem levado ao seu estudo e recuperação. A elaboração de estudos sobre a construção em terra tem proliferado, colocando em relevo as suas vantagens (e também os limites) e assumindo novos processos para resolver alguns dos seus problemas.²

Recentemente, passou a assistir-se a um ressurgimento da construção em terra, especialmente no Algarve, em alguns concelhos do litoral alentejano e, em alguns casos isolados, noutros pontos do país. O saber-fazer dos taapeiros não se perdeu; inclusive, como em Odemira, foram formados alguns jovens, que têm trabalhado em obras novas.

No concelho de Odemira, vários arquitectos – Alexandre Bastos, Teresa Beirão (f. 2015) e Henrique Schreck – têm tomado nas mãos a tarefa de recuperação desta arte, explorando novas soluções e novas formas na construção em terra, destinada a clientes que buscam uma habitação “ecológica”, com raízes profundas na tradição construtiva

local.³ Além de projectarem, estes arquitectos (Alexandre Bastos e Henrique Schreck) fizeram e continuam a fazer trabalho de divulgação e de formação.

Entre as vantagens da habitação em terra crua apontam-se as boas características de isolamento térmico e sonoro, com impacto positivo no conforto dos moradores e na redução de consumos de electricidade. Além disso, utiliza material reciclável e com baixa utilização de energia não humana. Quanto à exequibilidade económica deste tipo de construção, é geralmente assinalado que o custo é inferior no que toca aos materiais, mas superior quanto à mão-de-obra.

Verifica-se, assim, que entre as antigas técnicas de construção existentes no Alentejo Litoral, a construção em terra, através da taipa, foi aquela que melhor encontrou novas vias para se manter como alternativa oportuna no quadro da construção moderna.

2. Por exemplo, Rute Maria Gonçalves Eires. *Construção em Terra, melhorada com a incorporação de biopolímeros*. 2012 (Tese de doutoramento apresentada à Universidade do Minho).

3. Cf., nomeadamente, Teresa Beirão & Alexandre Bastos. “Continuity of tradition: new earth-building in the southern Alentejo, Portugal”. *Terra 2000: 8th international conference on the study and conservation of earthen architecture*. Preprints. Torquay, United Kingdom, 11-13 May 2000 (2000), pp. 279- 282.

