



cena's

publicação cultural

N14

Janeiro 2013

Vila Nova de Santo André

JOAQUIM BENITE, O FAZEDOR DE TEATRO

**“Timão de Atenas,
a peça testamentária.”**

**VIVA O INFINITO...
ORA, ORA, ORA!**

**“Joaquim Benite, a criação
do GATO SA e a dinâmica teatral
em Santo André.”**

MANUEL DA FONSECA,
A ESCRITA DO FOGO
E DAS CINZAS DO HUMANO
**“Uma obra que liga em vasos
comunicantes a poesia, o conto
e o romance”**

Propriedade

AJAGATO

Associação Juvenil Amigos do GATO

Coordenação editorialTília

Colectivo de Redacção

João Madeira

Maria Afonso

Mário Primo

Tília

Colaboram neste número

André Pacheco

António Quaresma

Carlos Mota

Castro Guedes

Catarina Infante do Carmo

Companhia do Chapitô

Fátima Beja

Felizarda Barradas

Hugo Lopes

Isabel Silva

João Madeira

Júlio Cardoso

Luís Filipe

Maria Afonso

Mário Primo

Pedro Carreira de Jesus

Raul Oliveira

Sarah Adamopoulos

Administração e SecretariadoMaria Aurélia Patrício

Concepção Gráfica e PaginaçãoPedro Dias

PeriodicidadeSemestral

Impressão100luz ld^a

Tiragem2000 exemplares

CustoDuas cenas

Contactos

AJAGATO

C.A.P. Alda Guerreiro

7500-160 Vila Nova de Santo André

Tel. 269759096 / Fax 269759098

www.gatosa.com

e-mail cenas@gatosa.com

e-mail geral@gatosa.com

Joaquim Benite, “fazedor de teatro”, faleceu quando este número de *Cena's* se encontrava em fase avançada de edição. A dinâmica cultural onde esta revista se inscreve é-lhe, nas suas raízes, em boa medida devedora. Só por isso, e é tanto, se justificava que lhe dedicássemos este número. Porém, a pujança e verticalidade da sua vida, o engenho, criatividade, rigor da sua obra cénica, determinam que nele abramos espaço para que se possa reflectir por mais ínfima que seja, a projecção da sua figura e da sua acção. Fazemo-lo desassombradamente num tempo de nuvens carregadas, num tempo de retrocesso civilizacional inimagi-

nável. Porque, na pluralidade convergente das ideias e dos caminhos, como dizia e fazia Benite, no teatro, na arte, na cultura se resiste e se combate.

A este número de *Cena's* trazemos também a evocação de Manuel da Fonseca, o escritor telúrico que abraçou os deserdados da terra e da vida e cujo centenário se assinalou recentemente. E trazemos, evidentemente os espaços e rubricas habituais, olhares múltiplos, sonoridades, leituras, experiências e percursos, fragmentos da memória. Aqui nos continuamos a encontrar “enquanto há força no braço que vinga”, como cantava José Afonso...

03, 04, 05, 06, 07 **BOCAS DE CENA** Joaquim Benite. O Fazedor de Teatro Sarah Adamopoulos 08 **OUVIMOS** Kiran Ahluwalia. Cada respiração é uma bênção Hugo Lopes 09 **LEMONS** Pedro Rosa Mendes Peregrinação de Emmanuel Jhesus Maria Afonso 10, 11, 12, 13 **TEÓRICAS E PRÁTICAS** Chapitô - A Companhia Companhia do Chapitô 14, 15, 16 **TEÓRICAS E PRÁTICAS** Centro Cultural Emmerico Nunes. Cada um é o resultado de toda a gente Isabel Silva 17, 18, 19 **ECOS** Manuel da Fonseca. A escrita do fogo e das cinzas do humano Carina Infante do Carmo 20, 21 **CRÓNICA** Coincidências cósmicas Luís Filipe 22, 23 **POEMAS INÉDITOS** Pedro Carreira de Jesus 24, 25 **QUADRADINHOS** André Pacheco 26, 27 **A PRETO E BRANCO** Felizarda Barradas 28, 29 **PHOTOHISTÓRIAS** Tiradores de Cortiça João Madeira 30, 31 **PATRIMÓNIOS A “Ribeira”** António Quaresma [Pag. centrais](#) **AQUI HÁ GATO**



BOCAS DE CENA

JOAQUIM

BENITE

O FAZEDOR
DE TEATRO

Sarah Adamopoulos

«E que tendes aí vós, meu amigo?

Um quadro, que espero seja aceite por Vossa Senhoria.

É bem-vinda a pintura. Uma pintura é quase o homem verdadeiro, pois desde que a desonra altera a natureza humana/ só se vê o exterior; estas figuras pintadas/ ao menos mostram aquilo que são.»

[do diálogo entre Timão e o Pintor, em *Timão de Atenas*, acto I, cena 2]

1.

Do teatro como grande espelho primitivo do Mundo

Alguns de nós guardamos secretamente a memória do dia em que descobrimos, a olhar os outros a existir, essa parte horrorosa do que somos na nossa natureza profunda. Pois eles são, esses de quem dizemos *outros* (e que contudo nos são) o único verdadeiro espelho de que dispomos – e que o teatro, grande espelho primitivo do Mundo, revela em todo o seu horror e pequenez eternos. É certo que não há só disso na Vida, mas se nos dedicarmos ao exercício de observar os outros a viver, alternando no corupio humanamente observável entre a grandeza (visível por exemplo na beleza e no engenho de parte do que é produzido pelo espírito humano) e a baixeza (patente especialmente nas relações de poder que tendencialmente estabelecemos entre nós), verificaremos, com a segurança do procedimento científico, que ao longo de um só dia a contabilidade final tornará esmagadoramente prevacente a baixeza.

Que fazer então para não submergir, sufocados pela realidade abjecta e deprimentemente circular (sairemos disto algum dia?) com que a História presentemente nos banqueteia? Nas acções desses outros que perscrutamos revemo-nos, e designadamente em tudo o que faz de nós um projecto de humanidade falhado: animais predadores até mesmo da própria espécie, mas a querer ser (e sobretudo a parecer) outra coisa – uma coisa melhor, porque mais humana (isto é, bondosa, generosa, compassiva, ou então apenas genial). E nesse dia em que, para lhe sobrevivermos, nos apressámos a enviar para as calendas da memória (isto é, para o esquecimento) essa visão do que também somos, o Mundo (que afinal não passa de uma palavra, como bem lembra Shakespeare em *Timão de Atenas*) reduziu-se – e nós, na nossa individualidade afinal nem tanto assim relevante, com ele.

No entanto, se apesar da pronta ocultação do horror, nesse dia em que perdemos as ilusões quanto ao bom fundo

constitutivo da espécie, tivermos a coragem de nos aceitarmos nessa menoridade humanamente deficiente, fazendo dela o desafio diário de construção de um homem (de uma mulher) que possamos enfrentar num espelho mais adiante, e apesar de tudo amar, seremos melhores. Joaquim Benite continha em si essa procura. A sua vida e a sua obra testemunharam-no. Jornalista e crítico de teatro, trocava esses papéis na sociedade pelo da prática teatral, escolhendo participar activamente (e poucos o terão feito como ele, com essa paixão, constância, e resiliência combativa) na construção de um teatro com espelhos de outras qualidades.

Espelhos feitos de matérias nobres, os textos como os demais elementos de que é feito o teatro de arte, que Benite foi construindo com a cumplicidade criativa dos artistas plásticos que desde sempre associou ao seu projecto, assinando dessa forma objectos cénicos originais, compondo imagens inéditas a partir das suas leituras significantes dos textos, e oferecendo assim visões inovadoras, sempre em relação com o tempo presente, e nunca perdendo de vista um apurado sentido autocrítico – movimento de relativização sistemática do seu próprio trabalho que esteve na origem da criação do Festival de Almada, «para que o [seu] próprio teatro fosse confrontado com um maior grau de exigência. (...) Temos de nos confrontar com os melhores. Por vezes somos humilhados, mas aprendemos. Só se cria um público na diversidade.» (Jornal “I”, 01-07-2011)

Só assim poderia levar a bom porto esse teatro que desejava, resgatando à letargia os mais sedados ou alienados, porventura formados na cultura do entretenimento – sendo certo que enquanto o teatro diverte, o público não sai da cepa torta.

Construção de um encenador

Joaquim Benite fez-se um homem de teatro num tempo em que o teatro em Portugal estava ainda prevaemente refém das linguagens populares, que os empresários teatrais teimavam em impingir às gentes do teatro e em vender aos portugueses que, na época, pouco ou nada mais conheciam. Práticas e ‘idiomas’ teatrais que ainda sobrevivem, mesmo se obsoletos, malgrado os tantos anos volvidos já desde a ascensão em Portugal das companhias de teatro independentes, que procuraram conferir ao teatro um papel político, de intervenção na sociedade, mediante,

designadamente, a educação histórica de públicos até então mantidos a leste da marcha do Mundo.

Parte importante dos textos que Joaquim Benite escolheu encenar transportava essa preocupação, de educação política do público, sendo nisso herdeiro da didáctica de Brecht, mas também do humanismo educador do carácter de Shakespeare, cuja obra procurou inspiração no passado para agir naquele que era o seu presente, a época isabelina na Inglaterra renascentista, fazendo apelo à ironia, ao paradoxo e à ambiguidade – mostrando por exemplo a contradição entre as palavras e os actos de uma personagem, recurso dramático eterno, que colhe sempre, porquanto constitui esse espelho de qualidades intrínsecas, no qual homens de todos os lugares e tempos podem rever-se.

Assim, muito antes de conquistar para o seu projecto os espaços físicos dignos para o acolher (primeiro o Teatro Municipal de Almada de 1988, e depois o Teatro Azul, inaugurado em 2005), Benite escolhera já o seu campo: o teatro de texto, do melhor texto, o da literatura e da poesia, amiúde o do poema dramático – de Shakespeare e de Brecht, mas também de Lorca, de Neruda, de Camus, de Thomas Bernhard, de Marguerite Duras, para citar apenas um pequeno punhado de nomes significativos, escolhendo referir alguns de entre os que para quem a vida e a escrita eram uma mesma luta. Peças de teatro em que podíamos ver-nos a ser essas bestas bestiais (de que as belas letras que formam o poema não nos livram, por mais que o desejemos ardentemente), e mais episodicamente esses seres espantosos de chama humana e rectidão também gerados pela Humanidade.

Essa escolha da exigência (de auto-exigência, desde logo) já a fizera Joaquim Benite quando era crítico de teatro, e escrevia, com a frontalidade que todos lhe reconheciam, aquilo que verdadeiramente considerava importante, sem cedências à mediocridade (quando, por exemplo, denunciava a afectação e a declamação como artificios sem qualidades, em que insistiam os actores, sendo nisso dirigidos por encenadores que descuravam os textos e/ou a dramaturgia), mas capaz também de generosidade quando, sem perder de vista a função social e pedagógica do crítico, enumerava as qualidades que se via capaz de identificar numa peça menos conseguida. Nessa intensa actividade crítica inicial terá residido a sua melhor experiência de formação



Timão de Atenas (2012)
© Rui Carlos Mateus/CTA



Timão de Atenas (2012)
© Rui Carlos Mateus/CTA

Timão de Atenas (2012)
© Rui Carlos Mateus/CTA

enquanto homem de teatro, pois foi a ser esse elemento crítico que, num primeiro momento integrava a entidade abstracta que é o público, começou a desejar um outro teatro – antes de mais para si próprio, chamando a si a tarefa de fazer aquilo que verdadeiramente desejava ver numa cena de teatro.

A Joaquim Benite se ficou a dever um novo lugar para o encenador, figura que com ele ganha uma nova dimensão em

Portugal, na senda do que vinha já acontecendo na Europa desde o pós-Guerra, quando o encenador ascendeu ao estatuto demiúrgico de autor do espectáculo, cujo nome passou a ser exibido juntamente com o do autor do texto, no mesmo plano de importância que tornava iguais o escritor e o parteiro do seu texto na cena que é o encenador – na maiêutica que põe em diálogo os espíritos dos actores e do público. Eis



o que era para Benite um teatro não só belo mas também actuante, que pensava o Mundo. Se é certo que outros nomes contribuíram para a ascensão da figura do encenador no nosso País, certa foi também a contribuição decisiva de Benite para essa afirmação – realizando em Portugal o que nesses outros países (e designadamente em França e na Alemanha) constituía desde há muito uma função que extravasava a componente artística.

Assim, e para além dela, ao encenador passou a caber também a responsabilidade de dar a conhecer os clássicos, tornando-os num primeiro momento acessíveis ao grande público indiferenciado, e depois apetecíveis no longo termo, gerando rotinas de fruição cultural. Por outro lado, o programa de descentralização teatral de que Joaquim Benite participou, acabaria por fazer vingar um projecto que se tornaria maior do que o seu criador, e que lhe sobreviverá, às mãos de todos os que conquistou para o seu teatro de arte. Figura de proa de uma geração de gente do teatro a quem os portugueses ficarão a dever o florescimento inaudito do teatro enquanto forma superior de expressão artística, Benite foi um timoneiro de excelência – a um tempo sensível e audaz, capaz de enfrentar as forças centrífugas da nação decadente, sempre pronto para as combater no que têm de profundamente imobilizador, e nunca abrindo mão da poesia, o seu reduto de salvação, dos outros como de si próprio.

2. A peça testamentária

Quando, na noite de encerramento da 29ª edição do Festival de Almada, imediatamente antes do espectáculo *A controvérsia de Valladolid* (eis mais um texto que nos interroga exemplarmente sobre quem são os outros, e neste caso os que no passado subjugámos), Joaquim Benite subiu sozinho ao Palco Grande do Festival para falar com o seu público ali presente (gente que ao longo de mais de quarenta anos conquistou como mais ninguém em Portugal para o teatro), pressenti a despedida na ternura nostálgica das suas palavras – e sobretudo nas que não disse, no silêncio afectuoso que nesse momento escorregou pelos nossos ombros como um aconchego, unindo o Joaquim a cada uma daquelas pessoas ali sentadas como se efectivamente a conversar com ele sob vento nocturno de Julho em Almada.

Foi durante esse instante terno, projectando-se (com a coragem e obstina-

ção que lhe conhecíamos) num futuro que a sua condição física de modo algum assegurava, que anunciou: *Timão de Atenas* estrearia em Almada ainda nesse ano, numa encenação sua. Joaquim Benite propunha-se assim retomar, contra todos os prognósticos clínicos e probabilidades humanamente aceitáveis, o texto mal-amado de Shakespeare que encenara já em 2008 para o Festival de Mérida – uma adaptação realista do espanhol Francisco Suárez, que transpôs para a Atenas dos anos 70 do século XX a trama trágica que Shakespeare (embora interpelando a Inglaterra do seu tempo) situara na Antiguidade.

Mensagem de um *Verão invencível* (Camus) em pleno Inverno do Mundo, estava certo o Joaquim: seremos amanhã o que desejamos e dizemos hoje, e as nossas palavras são as pedras fundadoras desse edifício ainda por construir. Joaquim Benite era um desses que constroem: o seu teatro foi sempre a afirmação desse impulso criador que se ergue contra o caos, incessantemente relembrando-nos quem somos e o que podemos (se escolhermos existir acordados) fazer no prazo de uma vida – sopro demasiado breve para o tamanho do anseio que somos, bem o sabia o Joaquim, e havia nessa consciência última a fúria impetuosa dos que não capitulam, nem quando confrontados com o seu próprio desaparecimento físico.

A obra de Shakespeare (por várias razões substantivas o nome mais glorioso de sempre) transporta a eternidade do que é imutável em nós, e nisso *Timão de Atenas* constitui paradigma, pois reúne num só texto várias qualidades que interessam ao nosso tempo de desolação, em que urge abrir voluntariamente mão do “ouro” que a todos corrompe, e regressar aos fundamentos do que somos, para fazer nascer o próximo Mundo dos humanos. A estreia em Portugal de *Timão de Atenas* é um momento histórico para o teatro feito por portugueses, reunindo numa primeira criação nacional a poesia de inextinguível beleza trágica de Shakespeare e a marca pessoalíssima do génio político de Benite.

Assisti a alguns ensaios de *Timão de Atenas* e o que vi acontecer entre o encenador e os actores ficará para sempre na minha memória como a visão inesquecível de uma construção perturbadora que para mim fez de Timão (o filantropo tornado misantropo que encena a sua própria morte), de Alcibíades (o guerreiro voluntarioso e leal), de Apemanto (o filósofo cínico incorruptível) e de Joaquim Benite um mesmo

homem. Derradeira encenação – e cada cigarro que o Joaquim fumou, perante a perplexidade dos que com ele trabalhavam, levava a asa certa da morte próxima –, o segundo escritor da peça de Shakespeare que foi o Joaquim pôs-nos a todos em cena, no palco do Mundo de hoje, para nos mostrar a que ponto somos (e já que falamos da Atenas histórica, pelo menos desde a Antiguidade) o mesmo homem (a mesma mulher), mas também o seu contrário, na multiplicidade inexorável e por vezes infernal de que é feito um ser humano. Não afirmo que Joaquim Benite desaguou misantropo nos seus últimos dias de vida, pois havia nele a chama de paixão pela Humanidade dos que compassivamente a compreendem nas suas menoridades humanamente deficientes. Tão-pouco afirmo que o encenador considerava a vasta corte de admiradores que reunira ao longo da sua vida teatral como elos dessa cadeia de falsidade e baixeza de que Timão é simultaneamente origem e vítima. Joaquim Benite tinha na amizade um dos maiores valores da sua vida e sabia bem quem eram os seus amigos – embora não esqueça que um homem que faz amigos faz também inimigos.

Uma coisa é certa: Joaquim Benite escolheu terminar a sua obra encenada com uma peça superlativamente significativa do ponto de vista político. Timão é esse Inverno demasiado que se despenha sobre o público (e a imprecação do herói diante da muralha é impressionante de sofrimento humano) tal como por estes dias a austeridade geradora de miséria e os sinais cada vez mais evidentes da guerra (ou da revolução transformadora na Europa, de significados análogos aos de 1789) provocam sofrimento – em Atenas ou em qualquer outra cidade hoje devastada pela corrupção e pela ganância.



© José Frade



Da Esq. Para a Direita: David Carvalho (Teatro de Ensaio Transmontano, Vila Real), Jorge Castro Guedes (TEAR - Teatro Estúdio de Arte Realista, Viana do Castelo), Carlos César (TAS - Teatro Animação de Setúbal), Luís Varela (Centro Cultural de Évora), José Martins Vieira, Presidente da Câmara Municipal de Almada, Joaquim Benite, Presidente do secretariado da ATADT (Teatro de Campolide, Almada), Júlio Cardoso, Presidente da Assembleia Geral da ATADT (Seiva Trupe - Porto), Eduardo Freitas (TEP - Teatro Experimental do Porto), Fernando Gusmão (Teatro de Campolide), Rui Madeira (CENA - Centro Artístico do Porto).

© Companhia de Teatro de Almada

DESCENTRALIZAÇÃO TEATRAL, UMA IDEIA COM RAÍZES

O acrónimo ATADT é uma denominação de Associação Artística da Descentralização Teatral. A proposta do nome foi do Mário Barradas.

Depois de quase meio século de um período de chumbo, um núcleo de responsáveis teatrais resolveu debater o vazio profissional de teatro que existia no país, não só no que se referia a unidades de produção de cultura tetral, como a equipamentos. Dezenas de reuniões em vários pontos do país, algumas parecendo intermináveis, sempre com agendas carregadas em debates até à exaustão.

Quilos de documentação para a SEC e M/C e, de certeza absoluta, muitos de importância fundamental para uma autêntica política teatral e, concerteza, hoje no cesto dos papéis. Numas reuniões, dávamos passos de ganho em direcção a determinados objectivos e talvez logo na seguinte duplicávamos os passos com os sapatos ao contrário. Inexoravelmente aconteceu muitas vezes esta última situação.

O Joaquim, o Benite, esse mesmo, o grande construtor do movimento de teatro profissional em todo o território, com as intermináveis bafordas tabagísticas e os olhos arregalados lembrando o Hamm Beckettiano, sentenciava: - Isto avança!...

Uma das primeiras metas foi a instalação do Centro Dramático de Évora e a recuperação do Teatro Garcia de Resende e depois, foi sempre a partir pedra. Como exemplo, no início da década

de oitenta resolvemos lançar uma campanha nacional a favor de 1% para a Cultura. De acordo com o combinado, na reunião seguinte o Joaquim aparece com a maquete do cartaz de autoria do grande João Vieira. Quando já estava tudo concluído, alguém disse que um eventual acréscimo iria contribuir para um aumento substancial da manutenção da Tutela, como até ali se estava a verificar. Um vulcão de ideias durante mais duas reuniões e então o tal projecto foi adiado até hoje. Muitos sonhos foram protelados, mas muitos mesmo, foram concretizados. Durante a construção do Teatro de Almada, fui lá 3 vezes, a última já estava em arranjos finais e não foi por acaso que me emocioniei até às lágrimas. À frente daquela jóia de arquitectura teatral aparecia o colossal vulto do Joaquim com as suas verrinosas opiniões sobre os passos atrás, com a vontade indómita de avançar e, corrosivamente, incitava-nos a seguir em frente.

Não não, sobre a dor da sua perda não falo. É demais. E só: - o Joaquim foi um enorme construtor.

Júlio Cardoso

Actor/Encenador, Membro fundador da Seiva Trupe

JOAQUIM BENITE: A CAPACIDADE DE VER ANTES...

Tive muitas salutares “pegas” com o Joaquim Benite. Justamente porque ele era um homem de acção, mas com pensamento e um raríssimo sentido

estratégico de concretizar esse mesmo pensamento em acção. Mas no final acabávamos sempre no reforço de uma certa amizade e eu, pela minha parte, com a noção de ter aprendido. Algumas coisas continuei a discordar, outras ele “obrigou-me” a repensar (ou logo ou anos mais tarde), sobre outras continuei a interrogar-me: quer dizer que tudo o que dele ouvi não era à espuma das águas, nem me foi, é ou será indiferente. Porém, tendo sido o primeiro a quem o ouvi, impressiva e definitivamente me ficou marcada a ideia – julgo que mais verdadeira e provada que nunca – que o público capta-se e forma-se de modo organizado e não à espera na porta do teatro como no século XIX.

Pioneiro no pensamento, prática e assunção pública dela, Joaquim Benite – além dos seus méritos artísticos – merece ocupar destaque na História do Teatro Português pela visão e coragem sobre o assunto central dos públicos. Aliás, compreendendo-o (eu diria mesmo “vislumbrando-o”) como um campo de trabalho fértil para prosseguir e intensificar esse trabalho, radicou-se em Almada, onde tornou o teatro uma realidade, tendo contribuído indirectamente, estou convicto, para a exemplar política cultural da autarquia.

É esta a forma como o quero evocar porque outros farão, certamente, o elogio dos muitos outros méritos que ele teve e que, com estes, o tornam figura incontornável e marca imperecível no Teatro Português.

Castro Guedes

Encenador

KIRAN AHLUWALIA

CADA RESPIRAÇÃO É UMA BÊNÇÃO

Hugo Lopes



Quando ouvi pela primeira vez o tema Jo Dil, que abre o CD Wanderlust de Kiran Ahluwalia fiquei perplexo: o que fazia uma guitarra portuguesa num álbum de uma Indiana crescida no Canada e actualmente residente em Nova Iorque? Por momentos duvidei, mas a sonoridade inconfundível do instrumento e, mais do que isso, a forma como era tocado, foram dissipando as minhas dúvidas apenas justificadas pelo contraste invulgar com as palavras em punjabi ou urdu na voz maravilhosa desta indo-canadiana.

Kiran Ahluwalia trabalha a partir de músicas tradicionais punjabi e de Ghazal, um género de poema lírico que data do século VII, quase sempre dedicado a temas amorosos místicos, expressando tanto a dor da perda ou separação como a beleza do amor que acompanha essa mesma dor. Não é pois de estranhar que esta cantora e compositora se apaixonasse pelo Fado e encontrasse uma ligação entre este género e o Ghazal, levando-a a atravessar o atlântico e a gravar três temas com a guitarra portuguesa de José Manuel Neto e o contrabaixo de Ricardo Cruz para este seu álbum lançado em 2007. Assumindo o risco e financiando o projecto com

o seu próprio dinheiro sem ter ainda qualquer contrato assinado com uma editora discográfica.

A verdade é que nem o gosto pelo risco nem a fusão musical com outras culturas e sonoridades lhe são estranhos. Deixou uma carreira na área dos serviços financeiros depois de concluir um MBA na universidade de Dalhousie e dedicou-se a tempo inteiro à sua carreira musical, da qual constam já cinco álbuns editados desde 2000. Nas suas composições e arranjos encontramos violinos irlandeses, percussões subsarianas, cânticos *qawwali* paquistaneses e... guitarras portuguesas.

Em Aam Zameen - Common Ground, o seu último álbum lançado em 2011, a viagem musical é aos *blues* africanos, contando com convidados tão prestigiados como os tuaregues Tinarawen e Terakaft. A versão do tema Mustt Mustt, de Nusrat Fateh Ali Khan prova novamente o talento de Kiran em estabelecer pontes entre culturas aparentemente tão distantes, neste caso o *qawwali*, um estilo musical sufi da Ásia Meridional e os *blues* eléctricos das tribos nómadas do Deserto do Saara.

Partindo da sua tradição musical, Kiran Ahluwalia tem feito um percurso

extraordinário sem barreiras geográficas, com a sua voz cristalina, arranjos de grande sensibilidade e poemas tocantes como o do tema Mustt Mustt que certamente servirá de inspiração à própria cantora: “cada respiração é uma bênção para aquele que ama”.

Discografia

- Kashish – Attraction (Kiran Music, 2000)
- Beyond Boundaries (Kiran Music, 2003)
- Kiran Ahluwalia (Triloka Records, 2005)
- Wanderlust (Four Quarters Entertainment, 2007)
- Aam Zameen - Common Ground (Avokado Artists Recordings, 2011)

As traduções das letras estão integralmente disponíveis em inglês e francês no sítio web oficial

Sítio Web Oficial: www.kiranmusic.com

Vídeos no youtube

Mustt Mustt : Kiran Ahluwalia com

Tinariwen www.youtube.com/watch?v=u4VqYHXwX5Y

Terey Darsan www.youtube.com/watch?v=4QyQAG7mvpM

PEREGRINAÇÃO DE EMMANUEL JHESUS PEDRO ROSA MENDES

LEMONS



Maria Afonso

A peregrinação de Emmanuel Jhesus é, antes de mais, a peregrinação de um nome numa encruzilhada de acontecimentos históricos, símbolos mágicos e ecletismos religiosos. O nome que viaja do livro de Francisco Rodrigues, o primeiro atlas moderno, para o corpo tatuado de Alor, o jovem arquitecto indonésio que recebe a encomenda de desenhar a casa que albergará o líder da resistência timorense. Um nome marcado. Quociente simbólico de tradições milenares e de séculos de influência portuguesa — do olhar deslumbrado e pioneiro do cartógrafo de Albuquerque, no alvor do império, à sua derrocada, com a humilhante saída do último governador de Dili —, mediados por lucrativos negócios, alianças políticas circunstanciais e sucessivos programas de cristianização. Refugio de anos de ocupação indonésia, de resistência timorense e de conflitos fraticidas. Consubstanciação redundante de mitos e de dogmas. Emmanuel Jhesus, Deus connosco, o filho de Deus, o messias, o escolhido, o iluminado, Marômak Oan. Nome sagrado, nome instrumento.

Peregrinação também do homem que alberga o nome, numa cultura em que os nomes têm o património da identidade individual e colectiva, quer pelo baptismo quer pela pertença ao clã. Órfão de guerra, educado pelo inimigo, Alor confronta-se com as suas raízes e com as hipóteses de futuro inventadas por outros.

No ano de 1999, *Timor-Leste* está prestes a nomear um país. Muitos são os actores que se dispõem, neste cenário político ainda indefinido, a influenciar o curso dos acontecimentos, de acordo com as suas próprias utopias ou programas ideológicos, e Alor parece servir o propósito de todos eles. Alor é a figura ritual necessária à oficialização das transmutações políticas, culturais ou religiosas sonhadas. Para a princesa Wallacea, o jovem arquitecto é o consorte ideal, a oportunidade de assegurar a

transmissão do nome à descendência e fortalecer o prestígio da família. No plano de Dalboeker, oficial indonésio e apreciador do teatro de sombras javanês, Alor é o protagonista preparado, após anos de rigoroso treino dialéctico e delicados jogos de poder, para liderar a emergente nação soberana, possibilitando a desagregação da república da Indonésia e a secessão de Sunda. Diversos representantes da Igreja projectam nele o mito do messias aguardado; a esperança de um povo que tem mais mártires do que cidadãos e precisa de salvação mais do que de soberania. O sonho da Igreja de Timor é autonomizar os evangelhos do animismo ancestral das populações, a imolação consentida de Deus-filho dos sacrifícios rituais devidos a Marômak, a devoção dos santos do culto dos mortos e dos antepassados.

A ocupação de Alor é outra, procurar a natureza da *coisa nomeada*. De que povo terá de ser feita a casa que projecta? “A arquitectura implica tudo o que desce fundo na identidade da nação timorense”. Na senda dos exploradores portugueses, guiado pelos registos de viagem de Ruy Cinatti e por Matarufa, um guerrilheiro romântico que nunca usou outra arma senão a das suas leituras, Alor percorre a terra santa de Timor-Leste, porque toda a natureza é o corpo de Marômak, na demanda do arquétipo da casa timorense, morada ideal da identidade de um povo e do seu sonho de autodeterminação.

A uma *lulic*, a casa sagrada timorense, é a representação do mundo, genesis dos vivos e repouso dos mortos. A casa está para além da sua função, é uma realidade mágica que contém o mundo, a sabedoria acumulada acerca do mundo por sucessivas gerações e o seu potencial de renovação. Mas cada comunidade tem a sua *uma lulic*, a sua espécie de mundo. No período de ocupação indonésia, muitos destes cosmos simbólicos foram transformados em caos de cinzas. O fogo,

contudo, tem mais do que uma origem.

Não há uma unidade étnica em Timor-Leste, assim como não existe um padrão uniforme de habitação. É o próprio Matarufa quem o adverte: escolher um modelo de casa significaria escolher um povo e a sua simbologia cósmica. Tal construção não resistiria à inveja dos preteridos e teria o castigo seguro das chamas.

O desafio de Alor é também o desafio do Estado infante de Timor: construir sobre o terreno movediço da fragmentação identitária e do excesso simbólico, protegendo a obra do fogo. O mosaicismo étnico e linguístico não é matéria-prima de que se faça um povo, e as narrativas mágicas que conservam a memória dos clãs não chegam para suportar a identidade comum de uma nação. O pensamento mítico subtrai os acontecimentos ao tempo, imobiliza-os no momento do começo e condena-os à repetição ritual; justifica o regresso ao mesmo mas não a transformação social ou um projecto político de futuro. O Estado-nação teve a sua origem histórica, em Timor, sem que tivesse tido um começo ritual e antes de se poder alicerçar na autoconsciência de um povo. Instituições e leis inscrevem-se numa dimensão temporal e simbólica que diverge da cultura oral. São conceitos estrangeiros, construídos por um processo criativo ainda estranho, não homologados pelos relatos dos *lia-nain*, os senhores da palavra.

A história de Alor é contada a várias vozes, porque a realidade de que emerge é complexa, irredutível às leituras maniqueístas ou ao romantismo fantasioso dos ocidentais. No último momento, Alor recusou o cálice sacrificial que lhe estenderam. O sacrifício que escolheu não teve outra utilidade senão a de desalojar do seu corpo os destinos parasitas engendrados por outros *maquiavéis*. Da casa, síntese das suas reflexões, ficou a ideia e a obra por fazer. “A obra é o morador”.

CHAPITÔ

- A COMPANHIA

Companhia do Chapitô

John Mowat - O Café

Entre os variados espectáculos que a Companhia produziu durante os seus primeiros anos de existência, houve uma criação que marcou uma viragem estética na sua linguagem artística.

Corria o ano de 1998 quando a organização da Expo'98 encomendou ao Chapitô um espectáculo inspirado nos palhaços portugueses Kinito, Tóto Campos, Porto e Luciano. Pretendia-se um resultado gestual, sem palavra, dirigido particularmente ao público universal que percorria nesse ano o Parque das Nações.

John Mowat, o mimo inglês e escultor formado pela Royal Academy of London, foi então convidado a encenar esta proposta. John Mowat já tinha actuado e ministrado workshops no Chapitô e aceita o convite, mas decide actualizar as características dominantes das personagens tirando-lhes o nariz de palhaço e colocando-as num cenário universal: um café. **Não Diga Nada**, com Maria Max, José Carlos Garcia, Fernando Mota e Ricardo Peres, foi o literal título dado a este espectáculo que esteve em cena ao ar livre no Jardim de Timor.

O espectáculo foi um sucesso, e, ainda esse ano, foi adaptado à tenda do Chapitô passando então a chamar-se **O Café**.

A história era simples e clara: num café, três clientes (José Carlos Garcia, Ricardo Peres e Fernando Mota) esforçavam-se por chamar a atenção de uma empregada (Sandra Faleiro – posteriormente substituída por Ana Piu) criando, sem palavras, inúmeras situações quotidianas: comer, fumar, sonhar, lutar, ir à casa de banho, falar ao telefone, entre muitas outras coisas do dia a dia, que se revelaram capazes de serem entendidas por crianças e adultos em qualquer língua.

Com uma extrema economia de meios cénicos (três mesas e quatro cadeiras) aprofundaram-se as técnicas *clownescas*, o gesto, o movimento e a música. Carlos Zíngaro pontuou musicalmente os momentos mais decisivos, juntamente com a percussão das mãos dos actores sobre os tampos das mesas.

Um espectáculo simples, rigoroso e surpreendente que anunciou a estética despojada e *clownesca* que viria a ser adoptada pela Companhia no novo milénio.

Comédia visual

- Caminho para a universalidade

Depois de *O Café*, e apesar das diversificadas criações entretanto levadas à cena pela Companhia, surgiu uma clara identificação com o teatro do gesto e com a comédia *clownesca* sob o ponto de vista da sua modernização estilística.

No ano 2000, John Mowat regressa então ao Chapitô para uma participação anual como encenador da Companhia. Com Fernando Mota, José Carlos Garcia, Ricardo Peres e Rui Rebelo, o encenador criou *Leonardo*, um espectáculo baseado na vida de Leonardo Da Vinci. As palavras, como aconteceu em *O Café*, eram praticamente dispensáveis, os actores proferiam apenas monossílabos ou frases curtas com sotaque italiano que auxiliavam o carácter gestual e musical da peça.

Apresentando uma figura de interesse universal, este espectáculo potenciou a internacionalização da Companhia. Ainda no seu ano de estreia, *Leonardo* foi a Estrasburgo e a Paris no âmbito do Festival de Teatro Português em França, e posteriormente representou Portugal no longínquo Irão por ocasião do 19º Festival Internacional de Teatro Fadir em Teerão. A Companhia esteve também em Itália e no Brasil, e, como não podia deixar de ser, percorreu o país com esta nova criação que começava a consolidar definitivamente uma

identidade gestual e humorística.

Ao longo dos anos a Companhia viajou para muitos outros destinos como Cabo Verde, Brasil, Colômbia, Eslováquia, Espanha, Finlândia, França, Noruega e Suécia. Estas viagens foram possíveis devido ao reconhecimento da qualidade cômica e universal dos seus espectáculos por programadores e espectadores que assistiram aos seus espectáculos.

Esta universalidade que possibilitou a itinerância internacional advém claramente do trabalho desenvolvido com John Mowat. John Mowat encenou já catorze espectáculos com a Companhia do Chapitô afirmando-se através do carácter físico das suas criações. O corpo é um local onde se projectam histórias e comportamentos. É a semente de todas as criações da Companhia e o seu cultivo começa na sala de ensaios.

Durante o processo de criação, todos os elementos cénicos dos espectáculos da Companhia nascem a partir de um conjunto de improvisações dos actores onde não existe necessidade de uma cenografia ou ideia elaborada, antes pelo contrário, a austeridade é tida como incentivo à imaginação, tanto ao nível da criação, como da recepção do público. A Companhia recorre a textos dramáticos, literários ou temáticas universais para retirar deles uma essência (uma ideia ou um tema) que depois é utilizada em ensaio como *canevas*, ou uma base que permite a construção de uma dramaturgia gestual. Cria-se assim um espaço onde o espectador pode ver o teatro como um jogo, onde tudo é permitido e imaginável.

É precisamente na sugestão gestual que a Companhia desenvolve o seu método de comunicação e interacção com o público. José Carlos Garcia referiu em relação aos espectáculos da Companhia que estes “são como desenhos incompletos que o público tem de acabar, nós desenhamos os traços fundamentais e



Leonardo (2000)



Romeu e Julieta (2001)

o resto é o público que preenche com a sua imaginação”.

A Companhia procura uma gestualidade orgânica e fluida, livre de uma rigidez categórica. Para encontrar esta liberdade a abordagem inicial às personagens é puramente física e experimental. As suas atitudes e comportamentos são procurados a partir da sua postura, dos seus gestos e movimentos físicos, sendo que todos têm como impulso a espontaneidade e o jogo. Depois desta fase, a existência das personagens e situações só passa a ter sentido na relação construída em colectivo.

Durante o processo criativo John Mowat acredita que o teatro, assim como a comédia, estão sempre lá, à espera de serem descobertos. Tempo e jogo são para o encenador a base para o desenvolvimento da criação. O seu trabalho tem tido uma cadência anual, o que pressupõe muito tempo de ensaio e maturação. No entanto, os actores nunca

cessam o seu processo de apuramento gestual e vocal no decurso das carreiras dos espectáculos num esforço para se tornarem cada vez mais certos e incisivos.

Uma das particularidades que distingue a Companhia do Chapitô é a transposição cénica dos seus temas. Acreditando numa união da cultura com o entretenimento, as suas criações com John Mowat têm recorrido sobretudo aos textos clássicos e ainda à representação cômica de figuras e temas universais.

Entre os clássicos encontramos as releituras cômicas de **Romeu e Julieta** (William Shakespeare), **Don Quixote** (Cervantes), **Tartufo** (Molière), **Medeia** (Eurípides), **A Tempestade** (William Shakespeare), **Drákula** (Bram Stoker) e ainda representações da vida e obra de Leonardo DaVinci com **Leonardo**, e Luís de Camões (**Talvez Camões**) bem como da Criação do Mundo

e a Bíblia (**O Grande Criador**), ou, mais recentemente as criações originais **Cão Que Morre Não Ladra** e **Cemitério dos Prazeres**, duas comédias negras sobre a vida e a morte.

Cada um destes espectáculos procurou retirar da sua matriz uma comicidade *clownesca* e fazer rir através da reflexão sobre o quotidiano e da experiência humana. Trabalha-se a partir da noção de presença e da relação com o público na busca do ridículo de cada acção. Assim, os textos são remexidos sem regras de modo a tirar-se para cada espectáculo uma fábula humorística com a sua magia própria.

Esta magia é trabalhada de forma quase artesanal devido ao despojamento cénico dos espectáculos. Os cenários, tal como os figurinos, mal podem ser assim chamados, pois produz-se na simplicidade toda uma ambiência descontrainda que apela ao sonho e à imaginação.

Ao assistirmos a um espectáculo da Companhia estamos na presença de um objecto em constante transformação. Os desdobramentos dos actores em várias personagens, bem como a manipulação dos objectos cénicos (quase sempre vazios de significado como jornais, escadotes, cadeiras, caixas, sacos de plástico, cobertores, chapéus, degraus, caixotes, tábuas etc.) transformam o palco num *ready-made* ininterrupto do qual se desprende uma teatralidade mutante, simples e surpreendente.

É disto exemplo **Romeu e Julieta**, a criação que se segue a **Leonardo** no ano 2001, que encontrou a sua expressão cômica numa constante troca de personagens. Os desdobramentos de José Carlos García e Ricardo Peres socorriam-se somente de uma mala da qual os dois actores tiravam os adereços necessários à representação das treze personagens. Havia até momentos de auto-reflexividade em que os actores troçavam da velocidade dos seus próprios desdobramentos. Envolvia-se assim o público nesta esquizofrenia delirante, levando-o às lágrimas de tanto rir e desafiando-o a descobrir a constituição representativa de cada personagem.

Em **Don Quixote** (2002), mais uma vez com José Carlos García e Ricardo Peres (depois substituído por Jorge Cruz na reposição de 2004), a transformação dos objectos tinha a particularidade de as metamorfoses só surgirem na imaginação do espectador. Entre gestos, sons e um conjunto de objectos simples os actores davam vida às figuras de Miguel Cervantes. Aqui um casaco era armadura e uma escada que começara por ser um moinho transformava-se mais tarde numa prisão, o público era ainda transformado em ventania, uma sala inteira em barco a remos, e um colchão em mar ou em terra de cultivo.

O ponto de partida para este espectáculo foi a ideia de lixo. Num cenário semelhante a uma grande sucata foi representado um devaneio semelhante ao do próprio herói Dom Quixote.

Já em **Tartufo** (2003) a sátira cômica derivava da lascívia e da contradição entre o que era dito e o que era de facto realizado em cena. Em **Talvez Camões** (2004), estreado no Festival Mindelact em Cabo Verde, o humor surgiu das possibilidades narrativas que a incerteza da vida de Camões suscitou. O seu título surge quando, após o visionamento de um documentário sobre a vida do poeta, foram contadas as vezes em que um historiador dizia “talvez”. Este foi um dos espectáculos mais marcantes

da Companhia, tendo sido considerado pelo público o Melhor Espectáculo do Festival Mindelact, e recebido igualmente uma Menção Especial do Público como Melhor Espectáculo de Sala pela Asociación de Amigos del Teatro de Ciudad Rodrigo, em 2005.

Depois das incertezas em torno da figura de Camões, a Companhia fez uma incursão cômica aos textos da Bíblia. **O Grande Criador** (2005), com José Carlos García, Jorge Cruz e Rui Rebelo, é um espectáculo no qual um monte de caixotes, alguns tubos de cartão e um par de vassouras servem para representar toda a vida de Jesus Cristo.

Neste espectáculo, um Deus alheado e irritável lê o jornal “El Mundo”, e um monte de caixotes representa o Paraíso, a Galileia, o Monte Sinai, a casa de Maria e Jesus, a Arca de Noé, e ainda os seus animais. Este foi, até agora, o tema mais universal trabalhado pela Companhia e talvez por isso se tenha tornado no seu espectáculo mais viajado.

Esta criação alargou as relações internacionais da Companhia para a América do Sul e Escandinávia, aquando a sua exibição num teatro de marionetas durante o Festival Iberoamericano de Cadiz, em 2007. A Companhia impressionou programadores europeus e americanos, entre os quais, Fanny Mikey, a criadora do Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, na Colômbia, no qual a Companhia participou em 2008.

Este espectáculo conta praticamente com um ano (2007) de itinerâncias ininterruptas, tendo sido imensamente aplaudido e galardoado com o prémio de Melhor Espectáculo pelo Público (Festival de Teatro Agosto), em 2008, no Fundão.

A mudança de língua para inglês ou espanhol, conforme os países onde se apresentam, é mais um elemento de comicidade. O idioma mal falado é muitas vezes mais um caminho para a comédia. O humor e o gesto são linguagens universais e políglotas pelo que dispensam traduções.

Nos anos seguintes, os espectáculos **Medeia** (2006) em co-produção com a Companhia Paulo Ribeiro e com o Teatro Viriato de Viseu, **Drakula** (2008) e **A Tempestade** (2009) continuaram uma mesma linha de sucesso articulando a manipulação do objecto com a construção física das narrativas cénicas que os sustentaram.

Em 2010, a Companhia apresenta ao seu público um espectáculo singular no seu percurso. Pela primeira vez em doze anos, desde **O Café**, ao invés de se

basear em clássicos ou figuras universais a Companhia criou um espectáculo original a partir das improvisações dos actores sobre as temáticas da morte e da perda. **Cão que morre não ladra** (com Jorge Cruz, Tiago Viegas e Marta Cerqueira) é o espectáculo mais recheado de humor negro, *non-sense* e absurdo da Companhia. Desta vez o espectáculo é mais realista: existe apenas uma personagem para cada actor e um cenário não manipulável, ou antes, um cenário que desta vez não é manipulado. Composto por, cortinas, gira-discos, três cadeiras e uma mesa com grandes gavetas, uma mãe tenta esconder um cão morto, um pai tenta esconder uma mãe morta, e um filho insiste em ignorar estes acontecimentos.

Desta vez, ao contrário do que aconteceu nas outras criações, a comicidade reside na rigidez destes objectos que permanecem como tal são impedindo que as personagens se adaptem a eles. O espectáculo é uma luta constante entre o inanimado e a gestualidade, e o sentimento principal, a negação, é motor para uma hilariante, mas também comovente história sobre a perda.

Depois de **Cão que morre não ladra**, a Companhia trabalhou neste ano de 2011 sobre o que existe para além da morte em **O Cemitérios dos Prazeres**. Num cemitério sobrepovoado dois coveiros (Jorge Cruz e Tiago Viegas) trabalham para a sua manutenção desdobrando-se nas mais incríveis e inquietantes personagens do submundo.

A Companhia do Chapitô tem vindo a definir o seu trabalho como teatro físico ou teatro do gesto, mas a verdade é que estas designações não são suficientemente abrangentes para a amplitude do seu universo de criação.

É notório o sucesso da Companhia na articulação das várias disciplinas artísticas como o *non sense*, a comédia, o *clown*, a pantomima, o teatro e a música. Porém é importante realçar que este sucesso se deve sobretudo ao seu património humano. É nas relações de amizade e no trabalho de equipa que se encontram as complicitades, os delírios, as dúvidas e as respostas que permitem a construção desta companhia de teatro tão singular que desde a sua formação já produziu trinta criações originais, apresentadas em quatro continentes e onze países um pouco por todo o mundo. Com apenas 15 anos de existência, os espectáculos da Companhia contaram já com mais de 125.000 espectadores e continuarão a formar públicos e a fazer reflectir e imaginar através o riso e da boa disposição.



Edipo (2012)

Filosofia

Acreditamos que é preciso estabelecer comunicação entre o cérebro que cria e analisa e o corpo que executa: um corpo-ferramenta. O trabalho que desenvolvemos faz uso das forças vivas do ser humano e decorre de um sistema de comunicação livre.

O processo criativo é o mais importante na elaboração dos espectáculos, partindo sempre de um trabalho colectivo, que integra toda a equipa: actores, músicos, produtores, luminotécnicos, cenógrafos e figurinistas.

O corpo do actor é o ponto de partida da cena e mesmo da fala, na medida em que o ritmo, a frase, a voz são concebidos como gestos expressivos.

O “gesto” enquanto escrita cénica baseada na expressividade e na dinâmica

do corpo do actor comunica a partir de uma escrita do espaço (movimento), assim como do tempo (palavra), criando um todo harmonioso.

Privilegiamos um espaço, em constante transformação, habitado por um jogo conjugado de volumes móveis e sons, em que o uso de objectos é uma das formas de desafiar a imaginação dos espectadores, através das novas funções que se lhes atribui.

Qualquer elemento pode ser objecto de dramatização, o despojamento da cenografia, permite também, apresentar os nossos espectáculos em outros palcos fora e dentro do país.

A escolha de textos e autores clássicos, é para nós um trampolim para a criatividade, a sua reinterpretação, per-

mite-nos jogar sem preconceitos com todas as referências do mundo ocidental, através de novas soluções plásticas e expressivas: sem intriga nem personagens claramente definidas, a criação começa e termina com o jogo, em que o absurdo é usado como princípio estrutural para reflectir o caos universal.

Influenciado pela *Commedia dell'Arte*, e fazendo uso das técnicas de Clown, todo o trabalho da companhia gera uma atmosfera de confiança e comunicação, que envolve o público e o leva a participar, a rir, a entrar no jogo, e embora o riso não goze, ainda hoje, do prestígio que merece, provocá-lo é para nós fundamental, pela dimensão crítica que suscita – o espectador deve interpretar com liberdade e fantasia.

CENTRO CULTURAL EMMERICO NUNES

**CADA UM
É O RESULTADO
DE TODA A GENTE**

Isabel Silva

Para assinalar o 25º aniversário do CCEN, o Conselho de Redacção da revista *Cena's* endereçou-me um convite para partilhar com os leitores algumas reflexões sobre a instituição. Neste contexto, este depoimento, tem um elevado grau de parcialidade, pois embora resultante de intensa interacção com todos os que contribuíram para os 25 anos de actividade, ele ancora-se no resultado de uma experiência pessoal. Não falo pois em nome da instituição mas da minha participação com o(s) colectivo(s) que a têm constituído. Este preâmbulo inicial coloca directamente um dos aspectos que mais valorizo e que consiste no binómio indivíduo/colectivo. A diversidade de contextos de sociabilização permite confrontos/encontros impulsionadores de aprendizagens que, num contínuo, nos ajudam a questionar os outros, a nós próprios e a procurar os equilíbrios que nos permitam harmonizar contradições com que

vamos sendo confrontados.

Almada Negreiros aborda esta questão de uma forma que sempre me cativou e não resisto a partilhá-la:

Duas pessoas...

— *Sabem quantas pessoas tem havido desde o princípio do mundo até hoje?*

— *Duas. Desde o princípio do mundo até hoje, não houve mais do que duas pessoas: uma chama-se humanidade e a outra o indivíduo. Uma é toda a gente e a outra uma pessoa só.*

Um dia perguntaram a Demócrito como tinha chegado a saber tantas coisas.

Respondeu: Perguntei tudo a toda a gente.

Bastantes séculos mais tarde, Goethe confessou por sua própria boca que “se lhe tirassem tudo quanto pertencia aos outros, ficava com muito pouco ou nada”.

Por aqui se vê que cada um é o resultado de toda a gente; o que de maneira nenhuma querará dizer que seja o bas-

tante ter cada qual conhecido toda a gente para que resulte imediatamente um Demócrito ou um Goethe! Precisamente o difícil não é chegar aos Grandes, mas a si próprio!... Ser o próprio é uma arte onde existe toda a gente e em que raros assinaram a obra-prima.

O que está fora de dúvida é que cada um deve ser como toda a gente, mas de maneira que a humanidade tenha efectivamente um belo representante em cada um de Nós.

José Sobral de Almada-Negreiros (1893-1970), *Obra Completa*

Se escolhi do texto de Almada Negreiros para o título deste depoimento a expressão **cada um é o resultado de toda a gente** também devo sublinhar que não é menos relevante o seguinte enfoque **Precisamente o difícil não é chegar aos Grandes, mas a si próprio!...**

Neste tipo de valores/cultura está ancorada a expressão Sócio Activo ins-



crita nos estatutos do Centro Cultural Emmerico Nunes e que, não tendo sido uma prática automática, continua a constituir um desafio e uma ambição oportuna e necessária. Desde meados dos anos oitenta, que muita coisa mudou no Mundo, em Portugal e em Sines, mas suponho que estas questões não são datáveis nem transitórias, apenas se vão colocando com diferentes cambiantes desde que a humanidade consegue agir sobre a sua própria natureza escolhendo e optando pelo que valoriza e aceita e pelo que menospreza e recusa, e a isso designa como CULTURA.

No contexto da experiência do CCEN, desde a sua génese até à actualidade, a relação com os poderes tem sido profícua em acontecimentos que colocam questões que considero relevantes tentar sistematizar. Não vou fazer um rol historicista mas, tão só, colocar algumas questões que advêm dessas experiências vividas.

Na sua génese está um convite da Câmara Municipal de Sines, a cinco pessoas, para dirigirem um edifício remodelado e inaugurado a 15 de Agosto de 1986, ao qual tinha sido dada a designação de Centro Cultural Emmerico Nunes. Esta postura pode ter a interpretação de que, por parte do novo poder autárquico possibilitado pelo 25 de Abril, se sentia uma necessidade de devolver aos cidadãos um papel que pudesse reanimar o associativismo que o regime salazarista tinha tentado amordaçar e destruir. Associada à democracia estava uma percepção do papel dos cidadãos diferente do vivido e que remetia as pessoas para situações de meros espectadores e receptores passivos, que os formatava para a obediência e gerava aderências e até entusiasmos em torno de valores ditados pelo poder. Romper com esse clima e direcção seria construir e consolidar a democracia e a liberdade mas, naturalmente, todos tínhamos estado

mais ou menos privados de experiência democrática e, talvez, só conseguíssemos saber o que não queríamos e ter apenas uma ideia difusa do que queríamos para o futuro. A valorização de aspectos identitários das comunidades e, ao mesmo tempo, o esbatimento da distância entre cidade e província constituíam desejos e necessidades consensuais. Sentia-se um deserto e a necessidade de tanta coisa para fazer.

Qualquer que tenha sido a motivação (Francisco Pacheco do Ó poderá um dia partilhar a sua visão do assunto) a interpretação que sempre realizei foi a de que tinha sido dado espaço e oportunidade para que os cidadãos voltassem a ter iniciativa e intervenção. A iniciativa privada capaz de demolir a reduzida escolarização e o elevado analfabetismo existente, que contrariasse a cultura de espectadores/consumidores, e geradora de dinâmicas sociais reprodutivas de iniciativa e empreendedorismo. Cabe

aqui sublinhar novamente a questão do Sócio Activo inscrita nos estatutos da cooperativa CCEN, formalizada em 1990, porque essa expressão encerra essas ideias e valores.

Se coloco a questão da génese do CCEN é porque aquilo que interpreto percorre todos estes 25 anos e desemboca na actualidade com igual pertinência para podermos olhar o futuro próximo. O espaço para a iniciativa privada é vital para uma democracia que, ao mesmo tempo, consegue valorizar um estado social. O equilíbrio entre o papel do estado (público) e o papel da iniciativa privada são a garantia da qualidade e vitalidade das democracias e da permanente possibilidade da construção da liberdade.

Sermos capazes de exercer a cidadania passa por, em contínuo, desde a escola aos contextos sociais e comunitários, podermos usufruir de desafios que nos confrontem com a necessidade de agirmos de forma pró-activa e que nos habilitem a ser construtores de entendimentos. Esse desígnio está longe de ser alcançado tanto na escola como nos contextos sociais. Nas escolas ainda se debita e arquiva informação e fazem testes e exames para verificar se os depósitos estão devidamente armazenados; nos contextos sociais e comunitários os governos e as autarquias esforçam-se por dar aos cidadãos, leia-se eleitores, as obras que poderão garantir reeleições. A cidadania expectável por estes poderes é o acto de votar. O associativismo volta a ser um desperdício, um mau uso dos dinheiros públicos e uma subsidiodependência.

O cidadão crítico, activo e empreendedor é aquele que constrói espaços e oportunidades de exercer/experienciar a cidadania. A minha visão do CCEN é de que é um espaço que tem ambicionado desempenhar esse papel porque congrega pessoas muito diferentes que se entusiasma com projectos e lutam para conseguir recursos que os viabilizem. É uma escola de empreendedorismo e de voluntariado.

Passados 25 anos, nos tempos actuais e no futuro próximo, interrogo-me se terão estas questões alguma importância e significado.

Recorro a Gilles Lipovetsky e Jean Serroy que, na publicação “A cultura-mundo : respostas a uma sociedade desorientada” (edições 70, 2010), nos poderão ajudar a ler o futuro próximo.

Como pensar a cultura na época do hipercapitalismo cultural? Que mundo é desenhado pela cultura-mundo, a das



marcas internacionais, do divertimento mediático, das redes e dos ecrãs?

O que caracteriza de imediato este universo é a hipertrofia da oferta mercantil, a superabundância de informação e de imagens, a plethora de marcas, a imensa variedade de produtos alimentares, de restaurantes, de festivais e de música, os quais se podem encontrar agora em todo o mundo, em cidades que oferecem as mesmas vitrinas comerciais. (...) As forças de unificação global vão progredindo ao mesmo ritmo que as da diversidade social, mercantil e individual. Quanto mais as sociedades se aproximam, mais se desenvolve uma dinâmica de pluralização, de heterogeneização e de subjectivação (pág 21)

E acrescentam na página 36 algumas pistas que nos poderão ajudar a agir no futuro próximo:

No momento em que o economicismo triunfa em toda a linha, esta parte do domínio cultural, por motivadora de divergências e de conflitos identitários que possa ser, é seguramente, devido à importância que tem, uma espécie de vingança da cultura, pois devolve aos homens um poder sobre a sua vida que reduz precisamente o poder dos mercados globalizados. Trata-se de uma vingança da cultura que não deve ser identificada com uma “guerra das civilizações” (S. Huntington), antes deve ser pensada, paradoxalmente, como um novo alimen-

to para a dinâmica de individualização e de particularização que invade o mundo.

Este “regresso” da cultura deve ser visto como uma oportunidade para o futuro, pois é um domínio em que a acção dos seres humanos e as possibilidades são imensas: em princípio, neste plano está aberto às mudanças necessárias, porque são exigidas por uma época em que já não se trata de “mudar o mundo”, mas de civilizar a cultura-mundo. Tendo em vista este objectivo, a cultura que se perfila requer não só os recursos infinitos da sociedade civil, mas também o empenhamento do domínio político, mesmo se este “não pode tudo”. (...) Na perspectiva de vivermos melhor em conjunto, a cultura democrática, mais do que nunca, está em aberto e por inventar, requerendo que se mobilize a inteligência e a imaginação dos seres humanos.

Não creio poder acrescentar muito mais às reflexões de Lipovetsky e Serroy, apenas dar o meu testemunho de que creio ser intemporal o combate ao isolamento e à necessidade de fomentar a rebeldia contra a ignorância. Da minha experiência aconselho toda a gente a ousar ter iniciativa e participar seja qual for o contexto ou estrutura social/comunitária. Não deixe que o trabalho ou a falta dele lhe consumam as energias, a inteligência, a imaginação e a criatividade e o afastem de si próprio.

aqui há gato

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

Teatroteca GATO SA
Boletim Informativo Nº 21
Janeiro 2013

A crise no teatro

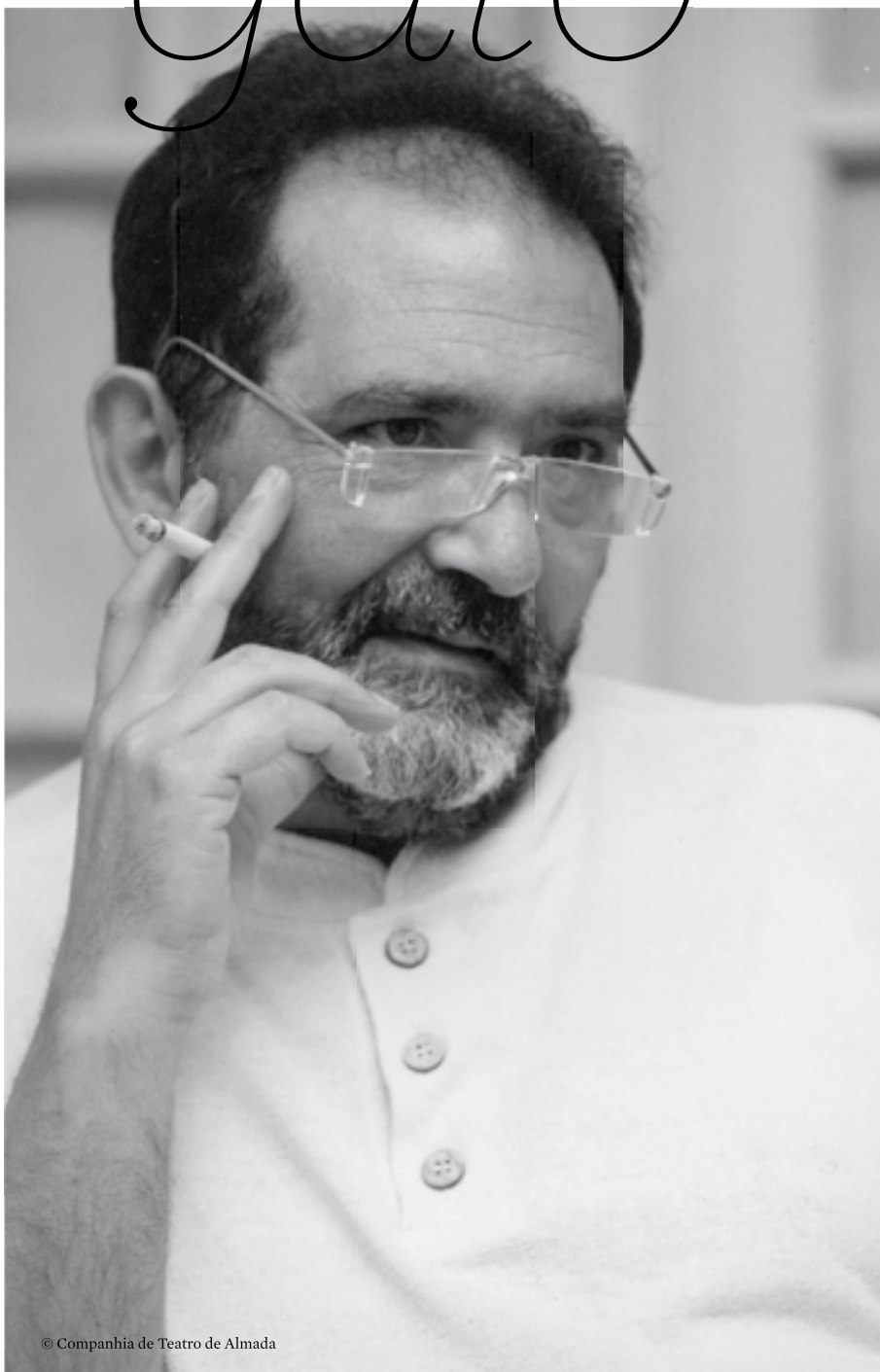
Nos países civilizados (verbi gratia a Alemanha, a França, a Itália, a Inglaterra, a Espanha, etc.) desconhecer tudo o que diz respeito ao teatro, ou não acompanhar as suas actividades, é um motivo de constrangimento e de vergonha. Para muitos destes países, o índice de desenvolvimento teatral (vide o caso da Alemanha) é o principal indicador do desenvolvimento cultural.

Ao contrário, no nosso País, com uma das mais altas iliteracias da Europa, não ir ao teatro é uma atitude normal, que não mereceria a crítica de ninguém. O Teatro di prosa, na acepção italiana, o Teatro de arte, na acepção inglesa, russa e alemã, o Teatro Público, na acepção francesa, é misturado e avaliado com subprodutos de natureza parateatral, e é empurrado cada vez mais para uma lógica de mercado que continua a alastrar na sociedade consumista em que vivemos. Sem instrução não pode desenvolver-se o hábito da frequência de teatros. O esforço de criar um público é uma tarefa que cabe ao Ministério da Educação e ao Ministério da Cultura, que nunca mais vemos inaugurar um tipo de colaboração que poderia desempenhar um papel fulcral na formação de públicos. Ibsen, Brecht, Genet, Shakespeare, Garrett, Thomas Bernhard ou Schnitzler são, para uma maioria esmagadora dos portugueses, ilustres desconhecidos.

Ao Teatro de Arte cabe hoje a responsabilidade de defesa da cidadania, da democracia e dos seus valores, numa luta que terá certamente sucessivos desfechos, derrotas e vitórias, e que se inscreve na História da Cultura.

O resto é silêncio.

Encontros na Cerca
07/07/2012
Joaquim Benite



VIVA O INFINITO... ORA, ORA, ORA!

Recordando uma formação realizada em 1988 com Joaquim Benite e a sua importância para a criação do GATO SA.

Há experiências marcantes que nos abrem portas e caminhos novos, desviando-nos irremediavelmente a trajetória da vida.

Certas pessoas ficam ligadas a esses momentos especiais e por isso são inesquecíveis. Dessas, algumas mantêm-se ao longo da jornada como referencial importante e o seu desaparecimento cria vazios impossíveis de preencher.

Em meados da década de oitenta, a Câmara Municipal de Santiago do Cacém, presidida pelo Dr. Sérgio Martins, organizou em várias localidades do concelho um conjunto de iniciativas no campo do jornalismo, da poesia e do teatro, procurando envolver a comunidade escolar e a população em geral. Leonor Santos, que então assessorava o presidente na área da educação e cultura, lembra o sucesso da vinda de José Fanha e de Mário Viegas e o acolhimento num dos pavilhões do recém-construído Parque Central de Santo André da Exposição Lúdico-Expressiva “Flores”, organizada pela Gulbenkian.

Entretanto, no Ciclo Preparatório de Centro Urbano que emergia associado à construção da plataforma industrial de Sines, há alguns anos que eu próprio vinha desenvolvendo algumas experiências de animação pluridisciplinar com os alunos. Assim surgiu o projecto TEATRIL, com que procurava abrir espaço ao teatro na escola. Com voluntarismo e entusiasmo, explorava jogos dramáticos e exercícios de origem diversa, preparando os jovens para subirem ao palco com prazer, segurança e sem cabotinismo. O público brindava-nos com aplausos calorosos e nós abríamos as asas como um “cavalo mágico”, convencidos de que já dominá-

vamos a coisa...

Foi neste contexto que em Fevereiro de 88 se realizou em Santiago do Cacém um Curso de Sensibilização e Iniciação ao Teatro, dirigido pelo encenador Joaquim Benite.

Não me recordo bem se sabíamos ao que íamos, mas lá fomos, eu e alguns dos jovens mais motivados no projecto. Queríamos aprofundar saberes, mas levávamos também a inconfessável expectativa de ver confirmada a competência que tínhamos por já adquirida... porém, não foi necessário muito tempo para entendermos o quão pouco percebíamos de teatro. Julgo mesmo ter sido então que pela primeira vez se desenhou a vontade de criarmos um grupo de pesquisa e partirmos à descoberta do muito que havia para aprender. Aliás, o grupo veio a nascer em Outubro desse mesmo ano, por iniciativa dos jovens que partilharam aquela experiência reveladora.

Durante quatro sábados reunimos no antigo Colégio S. José, em Santiago do Cacém, com Joaquim Benite, director da Companhia de Teatro de Almada / Grupo de Campolide e o actor Vitor Gonçalves, que o assessorava. O grupo era constituído por professores (Fátima Beja, Maria dos Anjos, Maria Amélia e eu próprio) e alunos (Raul Oliveira, Nuno Silva, Carlos Mota, Filipa Bento e Patrícia Amoroso), juntamente com actores amadores do grupo do Cercal do Alentejo e outros jovens apenas curiosos pela iniciativa. Um grupo heterogéneo que se deixou fascinar por esta experiência pioneira que a todos marcou profundamente.

O Benite sentado a uma mesa fumava e dissertava enquanto o Vitor ia tomando apontamentos. Fascinou-nos desde logo a

sua eloquência e o conhecimento abrangente, estabelecendo uma ponte com o universo diversificado dos participantes. Mas, para além disso, surpreenderam-nos os curiosos exercícios e dramatizações com que nos iniciava de forma lúdica nas técnicas básicas do actor e especificidades do teatro e sua evolução histórica. Impressões de tal modo fortes que ainda hoje permanecem vivas na nossa memória.

Cada exercício conduzia facilmente a um sem número de outros, similares ou complementares, bastando entender a metodologia e, sobretudo, o(s) propósito(s). Alguns desses jogos e textos (ditados de memória) sobreviveram ao longo dos anos e integram ainda hoje as minhas práticas como formador.

“Setôr desculpe não tive tempo de fazer o trabalho. Não teve tempo” – Foi um dos textos que dramatizámos respondendo às perguntas “sacramentais” quem? onde? o quê?. Parecia fácil, mas não bastava variar as motivações, era necessário associar-lhes um grafismo visual, organizar a cena, criar uma relação física significativa... enfim, um nunca mais acabar de possibilidades e um encantamento!

Por essa altura, lembro-me do Vitor Gonçalves referir ter passado uma manhã inteira a ensaiar uma cena em que, na personagem do presidente do conselho de administração de uma empresa, tinha de entrar, colocar a pasta que trazia consigo em cima da mesa, olhar os restantes administradores sentados à sua volta e cumprimentá-los com um “Bom dia meus senhores!”. Onde estaria a dificuldade? pensámos nós. De facto, o encenador queria que, nesta cena ficasse clara a relação que existia entre a personagem e as restantes, a correlação de forças em conflito,



e tudo isso estava dependente do ritmo, das acções não verbais, da tensão, do silêncio, do olhar, etc. Sorrimos trocando olhares cúmplices de quem não só estava a entender mas também a descobrir novas possibilidades para a realização do exercício anterior.

“Um cão entrou na cozinha e mordeu o cozinheiro. O cozinheiro ficou muito zangado e foi buscar um grande pau para bater no cão...”; agora pretendia fazer variar a situação com diferentes pontos de vista adoptados pelo narrador. Percebíamos de forma simples e clara a importância da análise dramática de um texto e da competência e inteligência do actor para evidenciar “o que quer dizer, quando diz o texto que tem para dizer”.

Com estas acções, por vezes tão simples, íamos despertando maravilhados para alguns aspectos fundamentais da praxis teatral, das técnicas do actor e da visão do encenador na abordagem do texto.

De repente, vislumbrámos o Teatro como uma arte maior, cujas origens re-

montam muito para lá da Grécia antiga, confundindo-se praticamente com a história da própria humanidade. Um Teatro de Arte e de Actores com competências que teríamos de desenvolver, mesmo sabendo que nos movíamos num universo escolar.

Saímos desta formação com a certeza do pouco que sabíamos, mas mais curiosos do que nunca e com uma vontade imensa de aprender.

Alguns meses mais tarde, a 3 de Outubro de 1988 fundámos o GATO SA, como grupo de pesquisa e de criação teatral.

Desde então, viajamos até à Companhia de Teatro de Almada para assistir aos seus espectáculos tornou-se um hábito. Deste modo, fomos prolongando, enquanto espectadores atentos e curiosos, o processo de aprendizagem despoletado pelo curso.

Os cuidados postos no aproveitamento físico e técnico do armazém anexo àquela que foi a minha escola primária, onde Joaquim Benite encontrou o espaço autónomo para o desenvolvimento do seu

projecto, estimularam-nos para idêntica atitude em Santo André. A forma cuidadosa como sabiam receber o público, as exposições que acompanhavam sistematicamente cada produção, os cadernos de teatro que editavam, a simpatia geral de toda a companhia e muito em particular do seu director, que não raramente nos aguardava à entrada do edifício, sabendo que viajávamos trezentos quilómetros para ali ir... tudo nós “bebíamos” como ensinamentos práticos, e muitos daqueles procedimentos fomos também reproduzindo entre nós, nomeadamente a persistência e a imaginação com que souberam gerar fluxos importantes de público numa cidade onde não havia hábitos desta natureza.

Depois, os espectáculos davam-nos matéria para exploração, quer na longa viagem de regresso a casa, quer nas sessões de trabalho com o grupo. Para além da qualidade dos textos e das interpretações, sobressaía o trabalho do encenador a que eu prestava uma atenção muito especial de “aprendiz de feiticeiro”. Surpreendia-me o aproveitando máximo das capacidades daquele palco até um limite quase impensável, como em “Marco Milhão”, mas também a clareza formal, aliando a plástica da cena ao sentido dramático e a simplicidade progressiva das soluções cénicas.

A forte personalidade do Joaquim Benite, aliada à cultura transbordante, coerência intelectual, coragem e combatividade na defesa dos seus pontos de vista, sempre me impressionaram e constituíram uma grande referência, servindo de estímulo para o desenvolvimento da dinâmica gerada em Santo André a partir do trabalho do GATO SA. De facto, salvaguardando as devidas distâncias, sempre me senti irmanado na mesma luta de implantação, desenvolvimento e dignificação do Teatro, com resultados que falam por si ou não estejamos face a dois casos de sucesso invulgar na adesão de público ao fenómeno teatral.

Certo dia, ao chegar ao teatro com os meus jovens, lá estava ele à entrada e ofereci-lhe um programa do nosso último espectáculo, “Gritar não grito, esperar demais”; recebeu o folheto, leu o título em voz alta e concluiu - “Viva o infinito! Ora, ora, ora”. Estes eram de facto os dois versos que completavam a quadra de Mário Cesariny do poema “Vinte quadras para um dáda”, de onde eu retirara o título, lembrados assim, de supetão e com um sorriso, pelo Joaquim Benite.

Mário Primo



“O Cavalo Mágico”, de Carlos Manuel Rodrigues, foi a última peça preparada com o grupo de jovens mencionado, no âmbito do projecto TEATRIL, em 1986.

TESTEMUNHOS

Teria uns 13 ou 14 anos. Lembro a sala com mesas a desenhar um grande rectângulo e vêm-me logo à memória dois momentos.

Num deles, o Joaquim Benite pediu-me para cantar o hino nacional e eu, acanhado, hesitante, sem energia, não me saí lá muito bem. Logo me pôs a disputar uma mesa com o maior tipo da sala. Durante um ou dois minutos cada um de nós devia puxá-la com toda a força e, acto contínuo, pediu-me de novo para cantar. Desta vez o resultado foi completamente diferente, o ímpeto, a postura, a projecção resultante do esforço físico tornaram a acção muito mais vital.

O segundo momento envolveu meio grupo. A proposta consistia em personificarmos homens pré-históricos e devíamos ser capazes de comunicar sem usarmos a linguagem verbal. O Joaquim Benite saiu da sala por momentos com o meu amigo Nuno Silva e passado um minuto regressou... De repente o Nuno entra numa correria, batendo com a porta, e ‘investe’ na direcção dos restantes elementos gritando e gesticulando como um louco de olhos muitos abertos. «VÊM AÍ OS LEÕES!» - ‘dizia-nos’ ele, na sua estranha linguagem e nós, motivados por aquele frenesim, envolvemo-nos no improviso.

“Questionar, pôr em perspectiva, provocar, sair da zona de conforto, pesquisar”, foram algumas das lições do Benite que retenho desses dias e que me abriram a curiosidade e o fascínio pelo mundo do Teatro e a vontade de percorrer esse caminho.

Raul Oliveira

Nunca fui bom com datas, deve ser porque me fazem pensar na morte. Mas sei pelo meu amigo Mário Primo que foi em 1988 que participámos numa formação orientada pelo Joaquim Benite. O Mário lembra-se bem melhor que eu do que por lá se passou, mas estou certo que essa acção de formação foi fundamental para o aprofundar do nosso interesse pelo teatro, e para a criação do GATO.

Reencontrei o Joaquim Benite em Almada durante o Festival Internacional de Teatro. Colei cartazes nas ruas, montei palcos, cenários e luzes. Sob a direcção do Benite o evento superou dificuldades tremendas, mas nunca parou. Foi num ano que não me lembro, nem quero, porque isso me faz pensar na morte. Já o Joaquim Benite faz-me antes pensar em palcos, bambolinas, projectores, textos e mais textos e imensas outras coisas que me ensinaram a amar a arte de fazer Teatro.

Carlos Mota

Havia-me inscrito num impulso irrequieto. Saber lá se eu seria capaz de retirar daquela experiência proveitos para as minhas aulas de Português? Saber lá se conhecer um ator e falar com ele me daria ganas de baralhar as cartas da vida e ensaiar a peça de uma outra personagem?

Passaram-se já muitos anos e a nitidez das imagens embacia-se confusamente. Contudo, guardo a recordação de exercícios inesquecíveis que ainda hoje pratico, de quando em vez, com os meus alunos.

Durante quatro sábados que souberam a pouco, o Joaquim Benite, com a sua imensa experiência e efetivo saber, fez brotar a sementinha da arte dramática em muitos de nós!

Como professora de Português, as técnicas teatrais têm sido desde então auxiliares fundamentais que me ajudam a ensinar e aos alunos a aprender.

Quando a grande porta de ferro se fechou ao final do último dia, trazia, na alma, um entusiasmo maior; na vontade, um desejo firme e, na vida, um gosto para sempre – o do teatro.

Maria de Fátima Beja

MANUEL

DA FONSECA

A ESCRITA DO FOGO

E DAS CINZAS DO HUMANO

Carina Infante do Carmo

Universidade do Algarve

Centro de Estudos Comparatistas – Universidade de Lisboa

Manuel da Fonseca é na primeira hora neo-realista um dos escritores que mais rapidamente chegou ao apuro da escrita, comprovada na poesia, com *Rosa dos Ventos* (1940) e *Planície* (1941), e na narrativa, com *Aldeia Nova* (1942) e *Cerro maior* (1943). A colaboração em jornais e revistas (em particular em *O Diabo*), nos anos de 1938 e 1939, impulsionou a afirmação dessa sua obra inicial que investiu desde logo numa geografia sentimental privilegiada, o Alentejo.

Claro que, na sua poesia, não faltam os motivos da vagabundagem marítima ou da deambulação pela cidade que são modos de enfrentar a violência surda dos dias. A Lisboa moderna e desumana ganha evidência em recolhas de contos e crónicas como *O Anjo no Trapézio* (1968), *Tempo de Solidão* (1973) e *O Vagabundo na Cidade* (2001). Além de que outra geografia meridional dá corpo ao volume *Crónicas Algarvias* (1986), originalmente publicadas em *A Capital*, em Agosto de 1968: com elas integra uma riquíssima linhagem de digressões (turístico-culturais, jornalísticas, etnográficas, testemunhais ou ficcionais) pelo país ou por uma região que remonta a Almeida Garrett e teve continuidade em Raul Brandão, Raul Proença, Brito Camacho, Maria Lamas, Alves Redol ou José Saramago.

E, no entanto, como sublinhou em 1942, Mário Dionísio, na sua «Ficha 6» saída na *Seara Nova*, o Alentejo é o lugar

matricial da escrita de Manuel da Fonseca, sem que isso o remeta, longe disso, para um qualquer reduto regionalista. Desde *Rosa dos Ventos* foi ganhando coesão uma obra que liga em vasos comunicantes a poesia, o conto e o romance. Nela se compôs a paisagem bravia, perfumada e trágica do Alentejo e dos seus povoadores; a terra do latifúndio e das vilas estagnadas e asfixiantes, da fome, do desespero e do sonho de malteses e camponeses, bêbados e contrabandistas.

Da riqueza de toda a sua produção literária elejo um livro de 1953, *O Fogo e as Cinzas*, e um conto em particular, «O último senhor de Albarrã», que revelam, de forma emblemática, traços constitutivos da constelação neo-realista e da obra de Manuel da Fonseca.

Em primeiro lugar, *O Fogo e as Cinzas* é fruto do companheirismo que ligou Manuel da Fonseca a Carlos de Oliveira e, nessa medida, é uma amostra da rede de solidariedade e da conciliação de esforços e iniciativas que impulsionaram o surto neo-realista e o impacto do seu frentismo político-cultural. São disso exemplos maiores a concepção e divulgação da Biblioteca Cosmos (1941-1948), sob a direcção de Bento Jesus Caraça; o cancionero político *Marchas, Danças e Canções* (1946), de Fernando Lopes-Graça, que envolveu inúmeros poetas e integrou *performances* mistas de música coral, poesia e teatro em colectividades e associações populares; ou

a produção plástica do Ciclo do Arroz (1953), espécie de trabalho de campo de artistas como Júlio Pomar, Rogério Ribeiro ou Cipriano Dourado, conduzidos por Alves Redol, nos arrozais do Ribatejo.

O prefácio que Manuel da Fonseca acrescentou à 9ª. ed. revista de *O Fogo e as Cinzas*, em 1982, alude às condições que deram origem ao volume. Graças à iniciativa de Carlos de Oliveira, o escritor viu reunidos contos que tinha publicado, desde 1944, sobretudo na revista feminina mensal *Eva. Jornal da Mulher e do Lar* de cujo corpo redactorial fazia parte Carlos de Oliveira. Importa lembrar que, nas décadas de 40, 50 e 60, esta publicação ilustrada acolheu entre os seus jornalistas inúmeras figuras da intelectualidade oposicionista: Manuela Porto, Rogério de Freitas, José Cardoso Pires ou Maria Judite de Carvalho. Tal facto repercutiu-se naturalmente no seu conteúdo que ia muito além dos conselhos, dicas e guias para o quotidiano feminino, ao dar à estampa textos de grandes autores estrangeiros e portugueses, entre eles Manuel da Fonseca. No caso de *O Fogo e as Cinzas* é sintomático que seis dos seus onze contos tenham saído, em primeira mão, naquela revista.

Nesse prefácio Manuel da Fonseca descreve as circunstâncias que antecederam a publicação, quando vivia um momento de desencanto e abran-

damento da produção literária, a que não seriam alheios o seu espírito indisciplinado mas também o impacto das críticas da ortodoxia neo-realista ao romance *Cerromaior*: «Escrevia, lá de quando em quando, um conto, ao calhas, em casa ou num café. Se possível, nesse mesmo dia, vendia-o (seria para isso que escrevia?) a uma revista, a um jornal. Não guardava cópia, não tomava nota da data. Depois se veria».

A ideia de publicar, a reunião dos dispersos e o estímulo para levar à prática o que viria a ser *O Fogo e as Cinzas* veio de um círculo de amigos que participa na rede neo-realista. Coube esse papel a Carlos de Oliveira, secundado por Ângela de Oliveira e José Gomes Ferreira; por isso é a eles (sobretudo a Oliveira) que Fonseca dedica o prefácio e, como tal, o livro. Mas mais: uma vez editados os contos e escolhido o título do livro, este integrou a colecção de bolso «Os Livros das Três Abelhas», da editorial Gleba, dirigida por José Cardoso Pires e Victor Palla, que lhe concebeu a capa. E assim, ao lado de obras de John Steinbeck, José Cardoso Pires, Pedro António de Alarcón, Arthur Miller ou Ellio Vittorini, entre muitos outros, *O Fogo e as Cinzas* fez parte de um marco incontornável, nas décadas de 50 e 60, da renovação do mercado editorial português e da introdução de novas linguagens no *design* de livros.

A colectânea de contos no seu todo confirma características determinantes de Manuel da Fonseca: a constância do vocabulário concreto, do banal, da natureza ou a evocação reiterada da mundividência de camponeses e moradores das terras alentejanas. Não ao acaso, à imagem de inúmeros poemas e contos seus, há neste livro personagens que contam recordações, suas ou alheias, que discorrem como se de uma conversa se tratasse, cheia de desvios e retomas, fluindo ao sabor da memória narrada. Daí resultam a força da oralidade que determina a cadência narrativa e a importância da conversa e do desfiar de histórias na obra deste autor.

No referido prefácio de *O Fogo e as Cinzas*, o escritor define em termos aparentemente simples a arte poética que subjaz a esta pulsão de oralidade. Desde logo, o autor reivindica o conhecimento de causa sobre as suas personagens e paisagens, feitas ficção com o que lhe restou da memória do passado. Do gesto de reinventar o vivido nasce o realismo das histórias e dos modos de falar, re-trabalhados a partir do hábito de contar histórias em rodas de amigos, tão pecu-

liar em Manuel da Fonseca: «Estreita, asselvajada ou espelhando luaceiros de ternura e sorrisos sem malícia, a minha área desbravo-a eu, à conversa, diante de raros amigos, como quem, lá de quando em quando, se entretém a desfazer mistérios».

Ora, «O último senhor de Albarrã», de *O Fogo e as Cinzas*, encena justamente essa composição da oralidade, esse desfiar de histórias à mesa do café (do Retorta), enquadrado pela «santa calacice provinciana» de uma tarde de calor. A estrutura enunciativa do conto consiste na evocação do diálogo entre um narrador jovem e um velho quezilento da vila, de seu nome Medina. O relato fluente do velho faz reviver o passado com tamanha intensidade que lhe determina a expressão corporal e em certos momentos torna quase ventríloqua a sua voz, tomada pelo «sopro da sua amorosa evocação» de um antigo agrário, o Palma de Albarrã.

O tema da conversa é a história trágica desse lavrador despótico que por origem pertence à ordem dos exploradores mas que é inapelavelmente triturado pelas suas frustrações interiores e pela ruína do seu poder. Trata-se de um protagonista da violência que é, aliás, um *leitmotiv* do universo literário de Manuel da Fonseca. Digo isto não apenas por o escritor efabular a violência social que submete os camponeses à miséria e ao desespero cego ou os pequenos burgueses (mais ainda, as mulheres) à vida medíocre e sufocada. Refiro este aspecto acima de tudo pela sua capacidade notável de dar corpo verbal à violência física mais sangrenta e carnal. Veja-se a brutalidade do senhor de Albarrã exercida sobre a mulher, rasgada, arrastada à chicotada e atrelada, toda nua, à nora, como a cena do seu próprio suicídio com que encerra o conto:

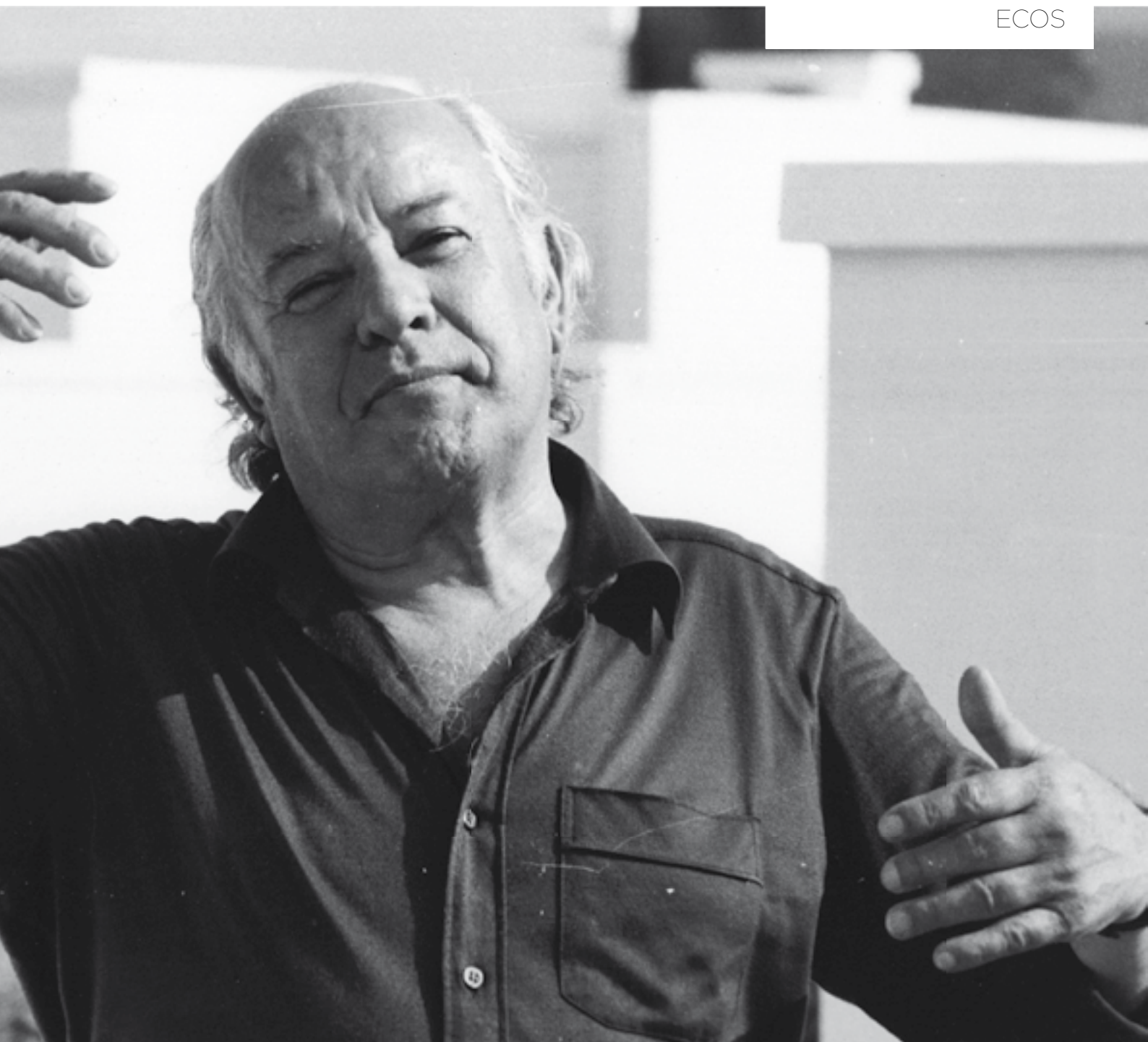
Então, o de Albarrã despiu-se, subiu para cima da mesa e atirou-se de boco para o chão! Ergueu-se com o corpo cravejado dos cacos agudos das garrafas. Atirou-se novamente para o chão. Tornou a erguer-se, sangrento, tornou a atirar-se. E assim fez, sem que ninguém lhe acudisse, até ficar a esvaír-se em sangue, uivando de dor como um animal bravo!

A crueza sangrenta do agrário confirma entretanto como o maniqueísmo não faz parte da visão ideológica de Manuel da Fonseca. A verdade é que este autor não se atém a personagens do povo ou do trabalho — multiplicou, aliás, as figuras da marginalidade como malteses e contrabandistas — e, a par de



Carlos de Oliveira ou Alves Redol, alargou a sua área de representação sociológica às camadas pequeno-burguesas ou a proprietários rurais ameaçados pelos ventos da História.

No caso do Palma de Albarrã, o recorte do seu retrato deriva de uma narração não monopolizadora, porque assente no confronto entre o narrador e o elogio comovido e retrógrado que o velho Medina faz ao agrário arruinado. É assim ao Medina (e não directamen-



in www.cm-santiagocacem.pt

te à figura do autor) que se reportam a justificação do trato selvagem dado à mulher, «frouxa e submissa como uma cadela», e a descrição da intimidade despótica do lavrador com os seus subalternos.

Por conseguinte, o conto não foge, através da evocação saudosista, à denúncia frontal dos exploradores do presente, como sugere Mário Sacramento em *Há uma Estética Neo-Realista?* (1968): com efeito, à data da publicação

do conto não estavam extintos, de modo algum, no Alentejo os sinais da organização social e económica de um mundo pré-industrial. «O último senhor de Albarrã» confirma, então, a capacidade de Manuel da Fonseca captar as vozes em conflito na sociedade, sem as catalogar de forma esquemática. Daí que a violência física e social protagonizada pelo agrário não obste a que, pela voz não muito fiável do Medina, se componha um impressionante retrato de desespe-

ro humano, comprimido pela paisagem alentejana e para lá de qualquer preconceito de classe: «O senhor não sabe o que sente um homem sem ninguém, rodeado pela vastidão dos ermos, um homem que já perdeu a esperança de alcançar o que sonhou, e solitário sobre este imenso mundo!». Também com estas palavras Manuel da Fonseca lavra a história do latifúndio, inscrita a sangue e suor na geografia do Alentejo, feita da fome e da solidão humanas.

COINCIDÊNCIAS CÓSMICAS

Luís Manuel Filipe



Cada viajante vai criando, ao longo dos anos de viagens, alguns hábitos de comportamento que se tornam quase rituais. Por exemplo, eu só costumo reservar quarto para a noite de chegada e de preferência em hotéis próximos do aeroporto onde aterro. Nos outros dias procuro dormida depois de uma volta pelo centro das povoações, onde chego cavalcando a minha bicicleta qual Rocinante.

Mas este ano quebrei este meu princípio. Ao preparar a minha viagem à Eslovénia à procura do seu monte sagrado Triglav e do azul do Lago Bled, fiquei fascinado com a imagem de um hotel. Era um edifício de Arte Nova numa cidade chamada Kočevje e que na net parecia um sítio onde gostaria muito de passar uma noite. Fiz as contas aos dias que levaria a chegar de bicicleta do aeroporto à cidade e fiz uma marcação através do correio eletrónico.

Outro hábito que tenho, sempre que nos quartos onde pernoito haja uma televisão, é escolher um canal em língua do país que estou a visitar. É uma técnica de habituação do meu ouvido à sonoridade da língua onde estarei mergulhado durante perto de três semanas. Mesmo que não compreenda quase tudo, gosto de ouvir os sons sem significado mas que sei que são palavras. Coisa que gostaria de sentir em relação

à minha língua, mas o meu cérebro malandro e sabichão não me permite ter tal sensação.

Este ano tinha decidido levar a bicicleta dobrável pois tinha um alforge frontal que era muito grande e permitiria fazer a viagem sem utilizar a mochila como tem sido meu hábito (mais um). E as minhas costas foram logo as primeiras a aplaudirem tal brilhante ideia.

O maior problema com o anular a mochila era que ela também guardava a minha bolsa de água, de onde bebo usando uma espécie de mangueira palhinha com um suave bocal em silicone. No alforge frontal havia dois bolsos exteriores onde cabiam apertadinhas duas garrafas de litro e meio mas, com metade delas a ficar ao sol, a preciosa água iria aquecer rapidamente, resultando numa grande contrariedade.

Duns pensamentos tipo engenharia, da reutilização de um daqueles *frapê* para garrafas de água e, principalmente, com a arte de costura da D. Luísa, consegui uma forma de poder beber a água de garrafas, agora protegidas com a invenção conjunta, e usando a mesma mangueira palhinha. E isto sem dores de costas provocadas pelos peso da mochila que tinha sempre, no início de cada dia, 3 Kg só à conta da água.

Mas as mudanças de hábitos fazem

decerto mexer o cosmos e isso normalmente pode querer dizer problemas. E foi isso que aconteceu logo no primeiro dia de viagem.

Ainda não devia ter passado mais de duas horas de pedaladas num dia a querer deixar cair água, quando finalmente a chuva apareceu e levou a abrigar-me numa pequena passagem sob uma estrada bem movimentada. Quando vi que já podia seguir a caminho de Bled, verifiquei que o pneu traseiro estava em baixo. Foi o primeiro de uma série de furos que me iriam perseguir durante toda a viagem.

Tirar a roda traseira numa bicicleta é uma tarefa mais complicada por causa da corrente, mas tirar a roda duma bicicleta Brompton é coisa que fiz pela primeira vez usando o manual e recordando os vídeos que vira na Youtube sobre tarefa assaz complicada.

O segundo passo, duma série de dez, até se conseguir tirar a roda, é desapertar uma pequeníssima porca. Na minha viagem à Turquia tinha-a perdido e, aquando da revisão à bicicleta, pedi ao mecânico, da loja do Bairro Alto onde a tinha comprado, que me colocasse uma nova. E o malandro do mecânico, para evitar que não voltasse a cair, apertou-a com força divina. Quando tentei desapertá-la com os dedos, a porca não

torceu o rabo. Procurei em todo o manancial de ferramentas que levo e não havia nenhuma que se ajustasse a tão pequena dimensão.

E lá fiquei a bramar aos céus a falta de mais um alicate que, talvez em força conjunta com o que levava, conseguisse faze-la rodar. Mas, mesmo nestes momentos em que tudo parece ser negativo e a solicitar choros e raivas, acontecem coisas que nos chamam à razão e nos fazem concentrar em encontrar soluções. Desta vez foi uma ciclista alemã que parou para me ajudar, perdendo algum tempo a procurar nas ferramentas que trazia alguma que se ajustasse à porquita apertada. Mas nada dava. Contudo, deu-me alento e o momento de conversa; conhecer esta bela ciclista que ainda iria andar montes de quilómetros, quando comparados às distâncias que costumo fazer, fazia-me sentir um molengão.

Depois dela partir para o encontro com amigos, encontrei a solução no meu guia Lonely Planet. Como a bicicleta cabia num porta bagagens, resolvi telefonar para um hotel na cidade mais próxima e pedir para me enviarem um taxi. Depois de chegar ao hotel e comer, fui a uma loja de ferragens e comprei o tal segundo alicate para o que desse e viesse. E ainda pude conhecer mais uma pequena cidade, tendo o cuidado de telefonar para o tal hotel de arte nova a falar do atraso de um dia.

Todos os dias que antecederam a che-

gada à cidade do hotel, via na televisão reportagens que não entendia, onde entrava uma ministra que, com os seus cabelos longos, falava frente a muitos microfones. Seguiam-se homens, com caras de políticos indignados, falando de qualquer coisa que eu supunha ter sido da responsabilidade da bela ministra.

Em todas as manhãs e fins de tarde via a ministra que me atraía pelo mistério da situação. À semelhança do que se costuma ver na nossa televisão, julguei que devia ser um qualquer caso de corrupção de que estariam a acusá-la. E lá passei a semana entre pedaladas, montes mágicos, lagos de ilhas com costumes de peso para noivos que tinham que levar a sua amada ao colo ao subir os 99 degraus até à igreja para tocar o sino da felicidade, e as imagens na televisão da ministra misteriosa.

A chegada a Kocevje foi ao fim da tarde e parece que fui puxado pelo acaso para o meu hotel marcado, pois parei para tirar umas fotos a um edifício que me atraía e quando olho para o outro lado da rua, lá estava ele.

Comecei por apreciar o meu enorme quarto e tratar do meu corpo dorido da viagem do dia. Depois, o jovem dono do hotel explicou-me o sistema de chaves para poder entrar quando, à noite, a receção fechasse. Segui-o até à porta de entrada noturna. Na volta, em direção à porta principal, uma fotografia da parede fez-me ficar estranhamente surpreendido. A foto era de um homem

e uma mulher sentados em sólidas cadeiras num quarto espaçoso. E não era que a mulher era a ministra misteriosa!? Perguntei ao dono quem era a senhora e ele confirmou o que eu tinha pensado.

Por um momento saboreei estas coincidências cósmicas: quebrei um hábito antigo com a marcação daquele hotel, a imagem de uma bela e misteriosa mulher perseguira-me durante uma semana inteira, estabelecendo uma ligação assente numa curiosidade sem fundamento, e agora ia dormir no mesmo local onde ela tinha estado. Fiquei mais uma vez admirado com o que a vida nos está constantemente a dar e a que nem sempre estamos atentos. Mas naquele momento estava!

Ah, depois da admiração passar, não me contive e perguntei o que aconteceria com ela. Lá me explicou que era a ministra do interior, o seu marido tinha um amigo que era dono dum edifício que uma espécie de FBI alugava como sede. E a malta não gostou.

Mas isso já não era o mais importante para mim.





A MINHA CASA

A casa onde habito
é um monólito
igual aos demais
já a minha vontade
mora nas árvores
nos pináculos dos pinhais.



O CÉU DA BOCA

I

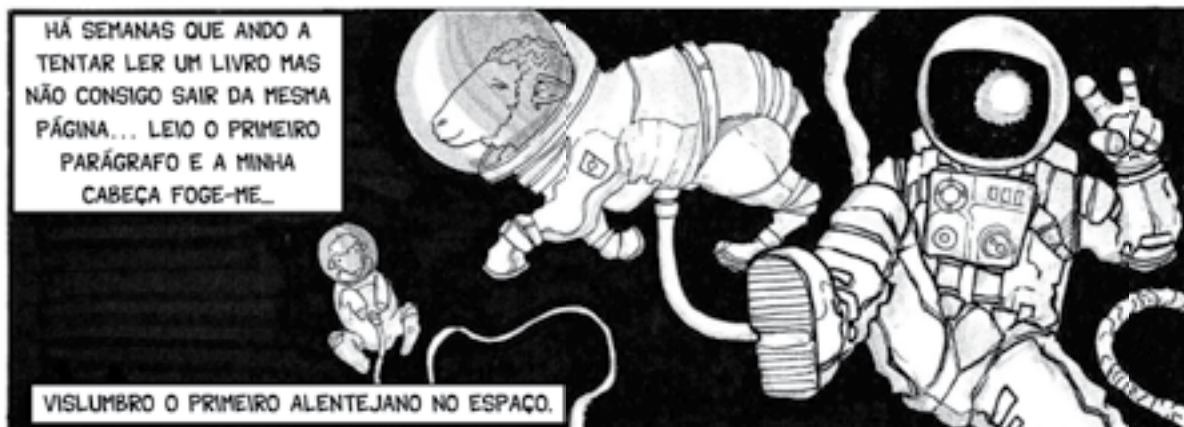
Há palavras
caladas
que trago
num trago
de rouquidão

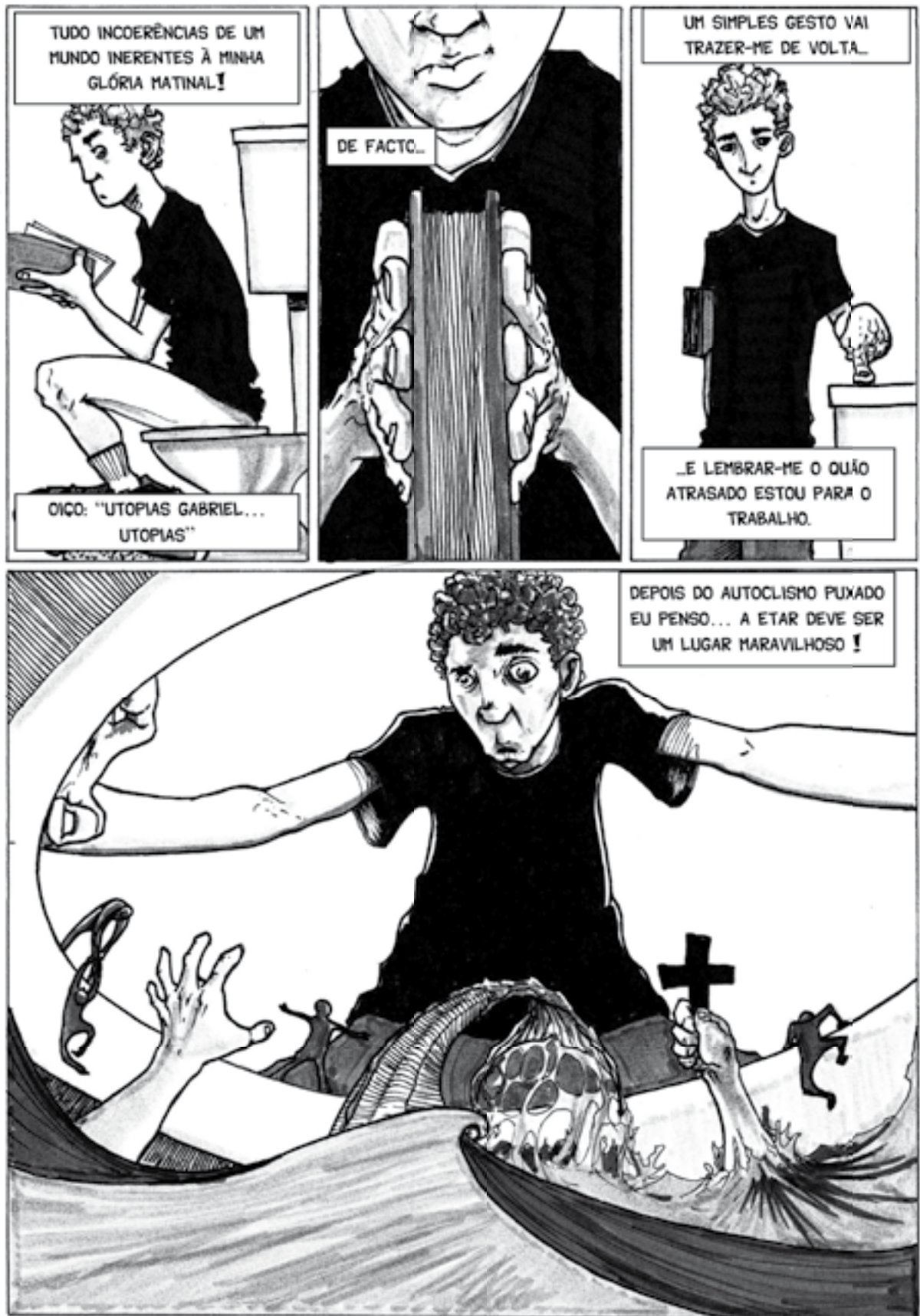
II

Vivas
vislumbro-as
obstinadas pela
imensidão,
tiranizadas pela
secura da saliva
e violentadas
pela língua
que serpenteia
o céu da boca

III

Permitido o isco
mordisco-as
incessantemente e
relegadas
repetidamente
na avivada voz
se resgatam
e desatam sem dó
as palavras ao nó

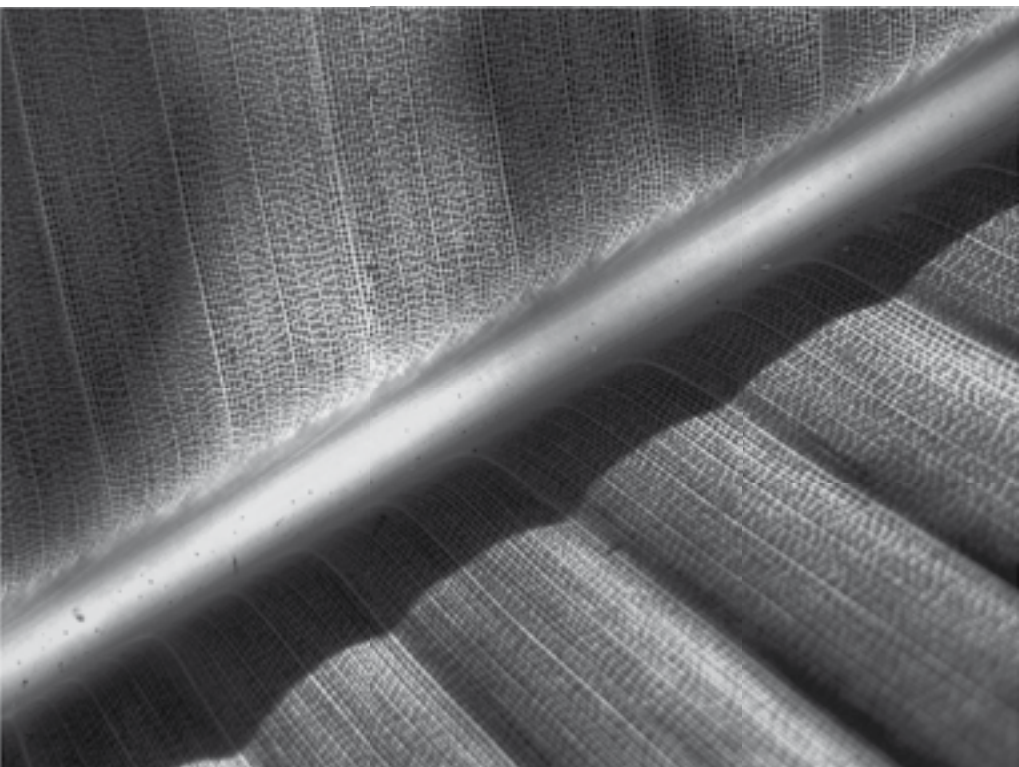






As árvores que eu vejo em vez de fruto dão pássaros
Os pássaros são o fruto mais vivo das árvores
Os pássaros começam onde as árvores acabam
Ao chegar aos pássaros as árvores engrossam, movimentam-se
Deixam o reino vegetal para passar a pertencer ao reino animal
Como pássaros poisam as folhas na terra
Quando o Outono desce veladamente sobre os campos
Gostaria de dizer que os pássaros emanam das árvores
Mas deixo essa forma de dizer ao romancista
É complicada e não se dá bem na poesia
Não foi ainda isolada da filosofia
Eu amo as árvores principalmente as que dão pássaros
Quem é que lá os pendura nos ramos?
De quem é a mão a inúmera mão?
Eu passo e muda-se-me o coração.

Poema de Ruy Belo



TIRADORES DE CORTIÇA

João Madeira

Numa sombra generosa do montado, Hidalgo de Vilhena, pelos primeiros anos do século que passou, fixou a pose de um grupo de homens, abrigados da canícula abrasadora, que lhes tísna rostos e braços. São tiradores de cortiça em pausa de trabalho, no meio de cestos, bilhas de água, cocharros, pequenos pipos, machados, mantas e alforjes pendurados nos ramos dos sobreiros, derramados pelo chão

Ajustados pelos lavradores, espalham-se pelos sobreirais abundantes e densos das serras suaves que de Grândola alastravam a sul, tomando o nome das localidades que nelas se inscreviam - S. Francisco da Serra, Cercal, Odemira, colando-se, mais abaixo ainda, ao perpendicular da serra algarvia. Abalançam-se, mal entrado o verão, ao corte da cortiça. É de uma arte que se trata, na escolha da árvore, na tira certa do canudo de cortiça, no cuidado para que a cicatrização da ferida aberta se possa fazer sem liquidar a árvore.

O carácter sazonal desta actividade, muito circunscrita no tempo, exigindo um saber apurado e elevada destreza, fazem com que o tirador de cortiça não seja um qualquer assalariado rural; mas uma espécie de “aristocrata” no mundo dos sem terra. O valor comercial da casca de sobre e a perícia com que é extraída fizeram com que, tendencialmente, recebessem jorna mais alta.

Neste grupo de tiradores de cortiça, que a fotografia captou, alguns olham

indiferentes a excentricidade do acto que lhes rouba o instante informal do gesto; outros nem isso. É cansaço que se percebe nos seus corpos, um cansaço feito dos muitos cansaços do dia-a-dia. Recuperam forças para prosseguir trabalho e justificar a jorna.

Desde finais de Setecentos que as posturas proibiam o corte e a queima indiscriminada dos sobreiros para fazer carvão. O valor comercial da cortiça aumentava e alargava-se a mancha florestal de sobre.

Quando escoava o século XIX, segundo uma estatística agrícola do tempo, só na freguesia de S. Francisco da Serra, com cinco mil hectares de área, 3300 hectares eram montados, que produziam uma média anual de 40 mil arrobas de cortiça. Montes, herdades e casas agrícolas prosperaram à sombra da casca do sobre.

Um hectare de montado com mais de quinze anos e com cortiça de boa qualidade podia proporcionar 500 mil reis com a sua venda, valor substancialmente superior ao do trigo, da vinha ou de pomar que dificilmente ultrapassavam os 160 mil reis.

A cortiça, o “ouro” da serra, teve os seus obreiros nestes homens que a fotografia de Hidalgo de Vilhena perpetuou até aos nossos dias, que permitiram a gerações de lavradores e latifundiários uma vida absentista, pouco dada às agruras e aos cuidados que o trigo ou a vinha obrigavam.





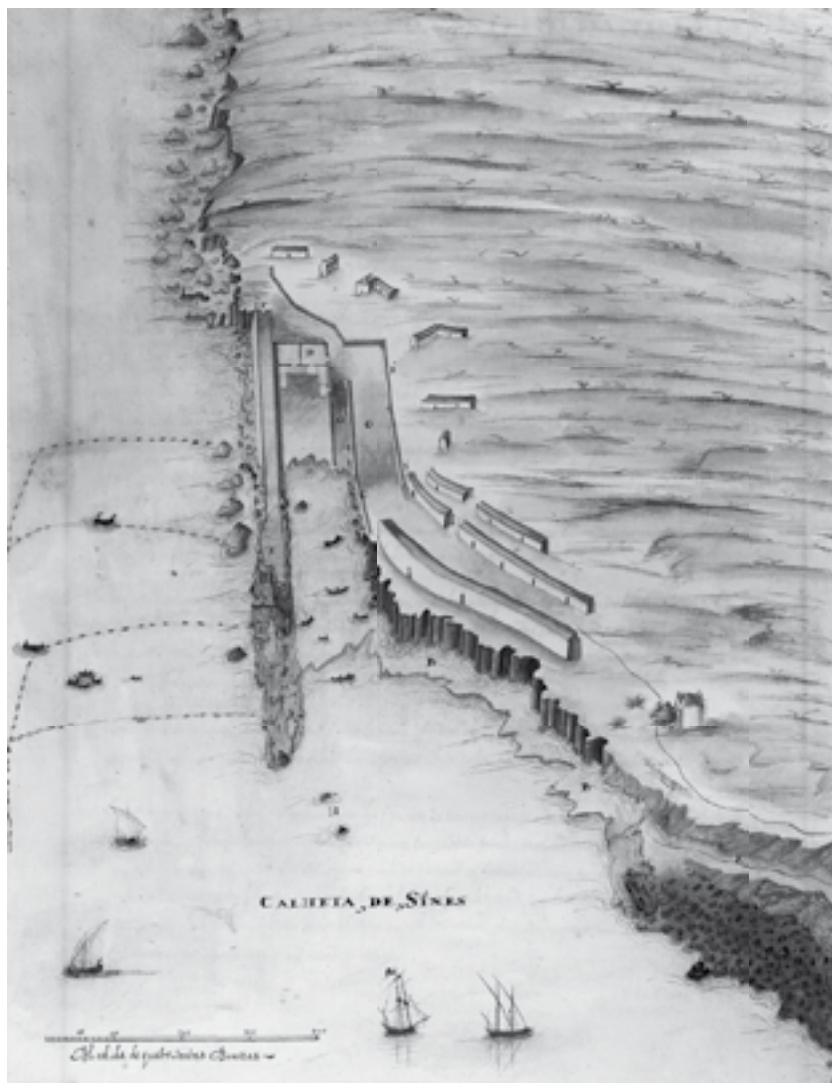
A “RIBEIRA”

António Quaresma

A palavra “Ribeira”, dizem os dicionários, designa, entre outras coisas, “praia para variação de barcos” e “costa de mar”. É com este básico significado que encontramos em Sines a “Ribeira”, cujo aspecto foi profundamente alterado pela construção do moderno porto.

Nasceu numa velha calheta, refúgio natural ao abrigo de uma restinga de rocha, que, à data da fundação da vila (1362), albergava meia dúzia de batéis de pescadores. Foi, no início da época filipina, objecto de ambiciosas obras de engenharia, que ocupou os conhecidos engenheiros italianos Leonardo Turrinano e Alexandre Massai, e conheceu, ao longo do tempo, sucessivas tentativas de melhoramento. Na segunda metade do século XIX, em fase de grande actividade portuária, ligada especialmente à exportação de cortiças, acumularam-se ideias e projectos de melhoria das condições da calheta, muito pequena, insegura, sujeita a assoareamento e sem moderno equipamento portuário. O resultado foi tão-só um segundo molhe (1903) que estreitou a sua boca e melhorou um pouco a segurança, mas não resolveu qualquer dos problemas de base – que, na realidade, só no presente se decidiriam.

A calheta, coração da Ribeira, era complementada pelo areal da baía de Sines, a “praia grande” (Praia de Vasco da Gama), mas desempenhou sempre um papel central na vida marítima local. A própria vila, de ruas “tiradas a cordel”, no dizer do viajante e espião espanhol José Cornide (1800), se foi, a partir do seu regular urbanismo tardo-medieval, estirando no alto da falésia na direcção da sua Ribeira – onde, entre barcos e apetrechos, pescado e mercadorias, odores e sons da faina do mar, fervilhava a cultura marítima de Sines.



Calheta de Sines, início do séc. XVI. Torre do Tombo
(agradecimento ao Centro Cultural Emmerico Nunes, Sines).



Calheta (postal)



Calheta, 1941 (foto Higinio Espada)

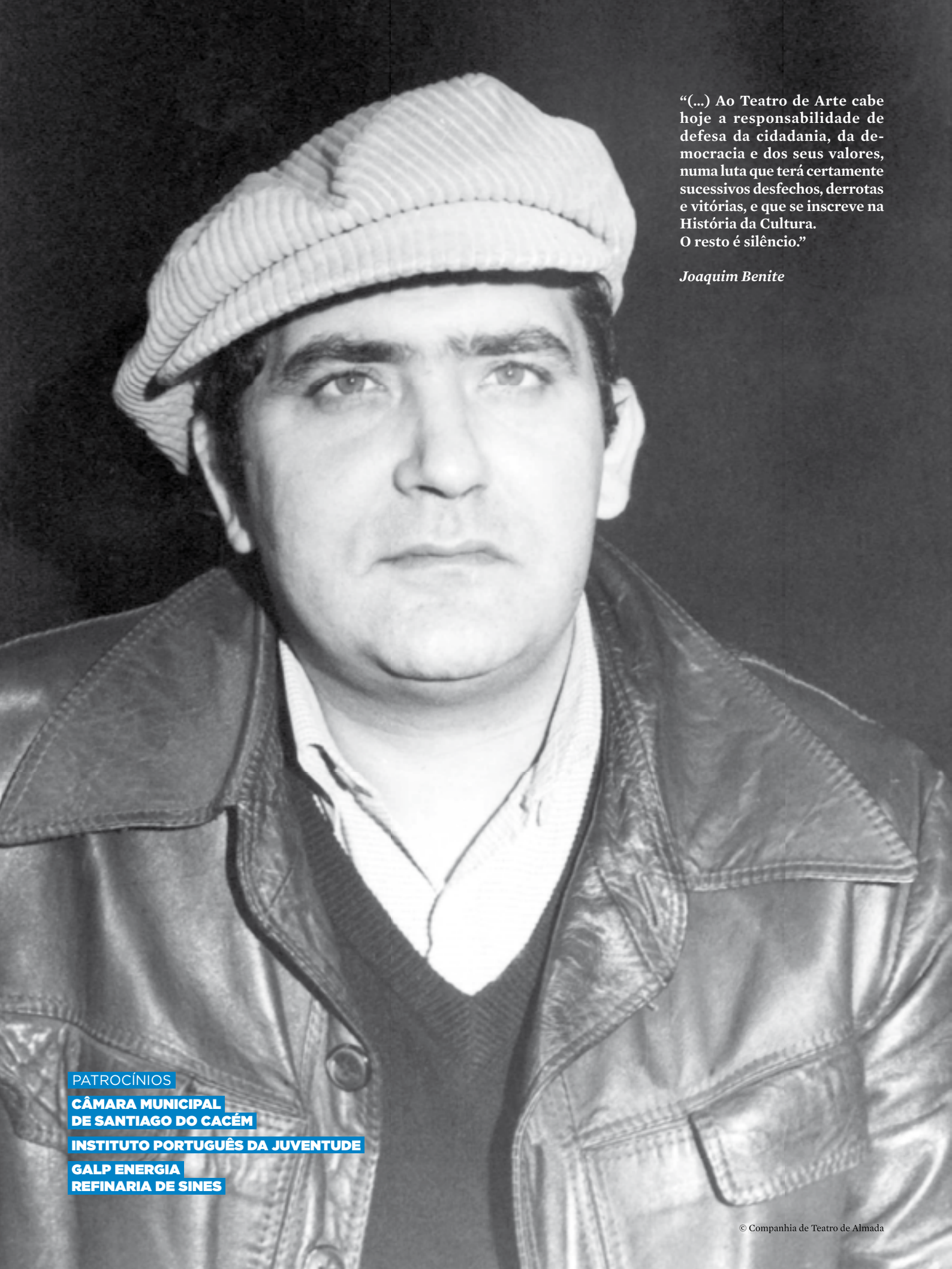
Pedaços de memória

As grandes alterações da área ribeirinha da baía e do cabo de Sines, verificadas nas três décadas finais do século XX, deixaram, atrás de si, suspensos no tempo e no espaço, alguns vestígios fragmentários duma antiga e desaparecida realidade. No actual porto de pesca surge, bem em seco, um alinhamento de boa alvenaria de pedra e cal, onde em tempos o mar embateu, por vezes furiosamente, com argolas de ferro cravadas, a que já se amararam embarcações; é um dos antigos e protectores molhes da calheta, hoje muda testemunha, esperando que a interroguem. Sobre si ergue-se uma fila de candeeiros de iluminação pública e na sua face ainda vagamente tutelar encostam-se barcos e empilham-se caixas.



Delegação da alfândega, pormenor

Mais além, meio encaixada na falésia acimentada, uma pequena construção de linhas direitas, forrada de azulejo e dignificada por cornija e platibanda. Era a delegação da alfândega, como esclarece o dístico, sede local da fiscalidade portuária. Também este pedaço de memória, apesar de ostentar um registo escrito, suscita mais perguntas do que respostas – que noutros lugares teremos de buscar.



“(...) Ao Teatro de Arte cabe hoje a responsabilidade de defesa da cidadania, da democracia e dos seus valores, numa luta que terá certamente sucessivos desfechos, derrotas e vitórias, e que se inscreve na História da Cultura. O resto é silêncio.”

Joaquim Beníte

PATROCÍNIOS

**CÂMARA MUNICIPAL
DE SANTIAGO DO CACÉM**

INSTITUTO PORTUGUÊS DA JUVENTUDE

**GALP ENERGIA
REFINARIA DE SINES**