



<
Ensaio de um sonho,
textos de Ingmar Bergman
e August Strindberg,
enc. Mário Viegas,
Companhia Teatral do
Chiado, 1993
(Manuela de Freitas),
fot. António Magalhães.

Manuela de Freitas

Uma actriz que é “tudo ou nada”

Sebastiana Fadda e Rui Cintra

Manuela de Freitas, actualmente assessora de direcção da Cinemateca Portuguesa, assume a sua vocação como uma forma de estar na vida. O seu percurso, feito de entrega apaixonada, é de uma coerência exemplar. Em seu entender, o teatro tem componentes éticas, estéticas, artísticas e sociais às quais não consegue renunciar. E defende, sem hesitações, conceitos em vias de extinção: o teatro como partilha comunitária e prática cívica em benefício da comunidade.

Como foi o seu primeiro contacto com o teatro?

Os meus pais iam muito ao teatro. Tínhamos muitas peças em casa e eu, desde miúda, representava para os meus irmãos, entrava nas peças da Igreja de Nossa Senhora de Fátima. No liceu, participava nas peças de finalistas. Na Mocidade Portuguesa, que era uma coisa obrigatória, tinha que escolher entre canto coral, labores e arte de dizer: era esta a que escolhia sempre. Isto no Liceu Filipa de Lencastre, uma espécie de campo de concentração onde estive durante sete anos. A minha libertação era

nessa aula de arte de dizer. Foi lá que aprendi *O passeio de Santo António*, que ainda hoje sei de cor. Pertenci também a uma associação católica, que eram as Noelistas, e aí fiz *Os desastres de Sofia*, mas nunca me passou pela cabeça vir a ser actriz. Vivia num ambiente repressivo e conservador, por isso ser actriz era impensável. Acabei o liceu e tirei um curso de secretariado. Com o primeiro ordenado que ganhei fui ao Festival de Avignon, sozinha, aos dezoito anos. Vi a Maria Casarès e o Jean Vilar – ainda hoje me lembro e arrepio-me toda.

>

A Celestina,
de Fernando Rojas,
enc. Cayetano Luca de Tena,
Companhia Rey Colaço /
Robles Monteiro, 1970
(Manuela de Freitas
e Amélia Rey Colaço),
fot. J. Marques.

<

Homem morto,
homem posto,
de Bertolt Brecht,
enc. João Mota,
Comuna, 1978
(Manuela de Freitas),
fot. Luiz Jorge Carvalho.



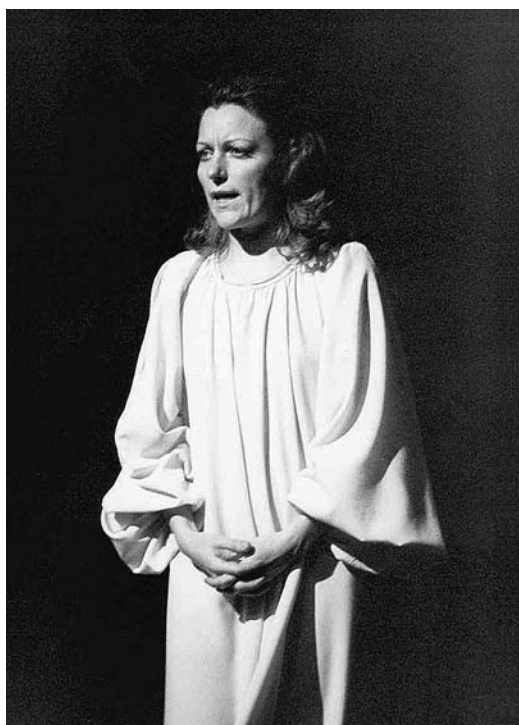
Quando é que esse interesse se transformou numa paixão?

la muito ao teatro com os meus pais. Lembro-me de ver *Partage de midi* pela Comédie-Française no S. Luiz, tinha eu 19 ou 20 anos. Mas não pensava tornar-me atriz. Porém, um dia li no *Diário de Lisboa* uma entrevista sobre teatro, dum senhor que se chamava Professor Fernando Amado, e aí ele dizia que trabalhava com jovens no Centro Nacional de Cultura [CNC]. Não sabia o que era o CNC, mas retive a informação. Um dos meus irmãos estudava Direito e poucos dias depois disse-me que o Professor Fernando Amado fazia uma conferência na Faculdade de Letras. Intitulava-se "O teatro não é a vida". Fui assistir. Estavam lá, entre outros, o Norberto Barroca e a Glória de Matos. No fim enchi-me de coragem e fui falar com o Professor. Ele disse-me para aparecer quando quisesse. Nessa altura eu era uma pessoa profundamente infeliz, tinha um emprego, ganhava a minha vida, mas não tinha nada de que gostasse. Passado algum tempo fui à Faculdade de Letras com a minha irmã que estudava lá. Fomos para um "convívio", uma sala onde os estudantes se reuniam. Olhava à minha volta e pensava que aquelas pessoas tinham uma vida e faziam coisas de que gostavam. Eu não tinha nada disso. Saí de lá e fui para o Chiado, à procura do CNC. Achava que com um nome desses só podia ser uma coisa enorme. Subi a Rua Garrett, entrei na Rua António Maria Cardoso, fiz a rua para trás e para a frente e não vi nada. Já me vinha embora quando vi um rapaz que tinha estado na conferência e fui atrás dele. Ele entrou na escadinha do Centro Nacional de Cultura, e eu também. Desemboquei numa sala onde estavam a Glória de Matos, o Norberto Barroca, o Professor Fernando Amado e mais umas pessoas que não conhecia. Fiquei ali parada, tímida. Ele olhou para mim e perguntou: "O que é que a menina quer". Respondi-lhe: "Quero fazer teatro". Ele deu-me o monólogo da *Castro* "Inda agora minha alma se entristece, / Assombrada dos medos em que estive", para eu estudar. "A menina vá para casa, estude este monólogo, quando o tiver estudado volte cá". Nesse tempo era secretária

na H. Gautier Et C.^a, uma empresa de máquinas agrícolas. No meio dos dossiês meti o monólogo. Ao fim de dois dias já o sabia de cor, mas tive vergonha de voltar lá tão cedo e esperei uma semana. Por fim apareci no CNC e disse: "Senhor Doutor, já estudei". Ele mandou-me fazer o monólogo e ia-me corrigindo. Foi assim que tudo começou. Esta foi a primeira aula de teatro que tive a sério. Nessa altura o grupo Fernando Pessoa dirigido pelo João d'Ávila, onde estavam a Isabel Ruth e a Glória de Matos, preparava *O marinheiro* e um espectáculo sobre *Mensagem* para levar ao Brasil. Faltava uma veladora e o Professor Fernando Amado pediu-me para ler o papel da Primeira Veladora. Eu li e ele disse: "A menina quer fazer isto?" Aceitei logo. Aqueles ensaios foram para mim a grande base do aprender a dizer um texto. Ainda hoje me reporto àquelas correcções. Não rematava os finais, que é uma coisa que noto muito nos actores, e ele dizia-me: "Menina remate! Menina remate!". Outra coisa era não deixar cair os finais, acentuar os substantivos. Ele explicava-me: "Menina, o teatro é gramática" e mostrava a importância da frase e de cada palavra dentro da frase. Lembro-me de uma deixa d' *O marinheiro* em que eu dizia "olhai as chamas daquelas velas, para onde se inclinam elas". O que se ouve dizer é: "para ONDE se inclinam elas". Ele corrigia: "Menina, o sujeito é ELAS". Tive ali a minha grande escola. No CNC fizemos *O marinheiro*, *D. Perlimplim*, *Morgado de Fafe* e outras coisas.

Como surge a Casa da Comédia?

Deixámos o CNC e fundámos a Casa da Comédia. Isto aconteceu quando o Osório de Castro construiu o teatro num espaço que era uma antiga carvoaria, perto das Janelas Verdes. Fomos para lá, fizemos várias coisas de Gil Vicente, Teixeira de Pascoaes e Almada Negreiros. Fizemos *Deseja-se mulher*, conheci o Almada. Foi para mim uma época de formação sólida e profunda. Aprendi o que era o teatro, para que servia e como se faz. O Almada escreveu uma dedicatória à peça *Deseja-se mulher* que dizia: "Manuela, você em teatro será tudo ou nada: escolha!". Isto marcou-me



muito e percebo agora que a minha escolha ao longo de 40 anos foi mesmo ser tudo ou nada. Costumo dizer que os meus mestres deram cabo da minha carreira (*risos*).

Pelo que deixa entender, para si a figura do Mestre é uma referência fundamental?

Sim. Quando o Professor Amado morreu, arranji um emprego no Brasil, numa exposição que, claro, era fascista (um dos Comissários era o Dr. José Hermano Saraiva). Estávamos em 1965. A exposição chamava-se *Portugal hoje* e eu era recepcionista no Pavilhão dos Descobrimentos. Havia por ali um teatro. Comecei a ir espreitar. Na altura o Luís de Lima ensaiava uma peça, com a Glauce Rocha e outros. O espectáculo chamava-se *Mestre Gil Quinhentão*. Pedi a uma colega para trocar comigo e eu passei a ser recepcionista do teatro. Quando podia assistia aos ensaios. A pouco e pouco tornei-me ponto, contra-regra, arrumava as roupas... A peça estreou, teve um grande êxito e quiseram prolongar, mas a Glauce Rocha tinha outros compromissos. Como eu sabia os papéis todos de cor, o Luís de Lima perguntou-me se queria experimentar. Passámos uma noite inteira no teatro comigo a ensaiar os papéis da Glauce Rocha. O *Pranto da Maria Parda*, *Inês Pereira*... Estreámos dois dias depois e ganhei o Prémio Revelação. Pensaram que era uma rapariga que tinha aparecido de repente, nem perceberam que eu era portuguesa. Foi engraçado. Esse espectáculo acabou e vim para Portugal. Já tinha 26 anos. Costumava ir ao Monumental e à Brasileira para estar com pessoas e falar de teatro. Comecei a conhecer pessoas do teatro interessantes, como o Fernando Gusmão e o Paulo Renato, e vários poetas, como a Sophia e o Tomaz Kim¹. Não gostava nada do que se passava no Nacional e o resto era Vasco Morgado. Assim não podia fazer teatro. Lá arranji outro emprego qualquer. Surgiu um convite do Vasco Morgado para uma peça com a Laura Alves. Fiquei assustadíssima. Não era esse o teatro que tinha aprendido e em que acreditava. O Fernando Gusmão disse-me que era ele que ia encenar, que era uma boa comédia dramática e

que entrava o Ruy de Carvalho. Acabei por aceitar. Mas quem encenou a peça foi o Santos Carvalho. Não era o teatro que eu queria, mas a aprendizagem do trabalho com a Laura Alves foi inesquecível. A Laura ensinou-me o que é estar no teatro, a presença no palco, o respeito infinito pelo público e pelo teatro. Ela entrava no teatro, no Parque Mayer, e fechava-se no camarim. Se havia o mais pequeno barulho cá fora, abria a porta e dizia: "Meus senhores, isto é um teatro, não é uma casa de putas". E fechava a porta. Era uma mulher muito sozinha, deprimida. Jantava num restaurantezinho em frente à porta dos artistas do Capitólio. Acabava o espectáculo, metia-se no carro e ia para casa. Mas quando entrava em cena, ela era vida e quando a peça acabava, ela morria. Uma coisa assustadora. Aprendi isso com ela e não consigo fazer teatro de outra maneira. É claro que a experiência de fazer este tipo de teatro foi horrível. Aquilo era muito mau, mas teve esse ensinamento inesquecível. A peça chamava-se *A mulher de roupão* e foi a primeira que fiz no teatro profissional.

Nessa sua estreia no teatro profissional, que diferenças notou em relação ao seu percurso anterior?

Tive a grande ajuda do Ruy de Carvalho, que percebia que eu andava ali sem ter nada a ver com aquilo. Ele ajudou-me a aguentar. Depois havia um outro lado da Laura, que era o de fazer tudo para agradar ao público, com um desrespeito total pela encenação. Cenas que demoravam cinco minutos passavam a meia hora. Cenas que ela inventava. Lembro-me de ter no camarim o livro *A arte do teatro*, de Gordon Craig, aberto e sublinhado numa passagem que dizia: "Quando esqueceres a palavra EFEITO, aprendes a pronunciar a palavra BELEZA". Era a minha Bíblia. A peça esteve um ano em cena, sempre esgotada. Com a Laura Alves era assim. Mas foi uma experiência muito importante, embora dolorosa. Quando acabou, fui para casa a dizer "não faço mais teatro, vou para o emprego; eu este teatro não quero". O Vasco Morgado convidava-me para outras peças e eu dizia-lhe não. Passado um tempo, surgiu

<

O anúncio feito a Maria, de Paul Claudel, enc. Jorge Listopad, Teatro Nacional D. Maria II, 1983 (Manuela de Freitas), fot. Teatro Nacional D. Maria II.

¹ Pseudónimo literário de Joaquim Fernandes Tomás Monteiro Grilo (1915-1967), professor da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

>

A pécora,
de Natália Correia,
enc. João Mota,
Comuna, 1989
(Manuela de Freitas
e Carlos Paulo),
fot. João Paulo.

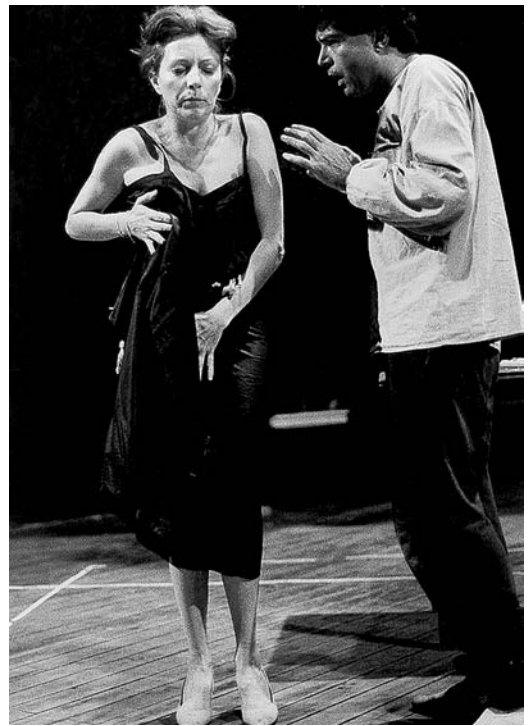
um convite do Artur Ramos para entrar n'*O fusível*, do Peter Shaffer. Perguntei aos meus "conselheiros" o que é que devia fazer. "Tens de representar, tu és uma atriz", diziam eles. E lá fui eu fazer *O fusível* para o Villaret. Mais uma rica experiência. Aprendi a fazer comédia e o que era o teatro profissional. Mas houve um dia em que o Artur Ramos veio ao meu camarim e disse-me: "Manuela, você está a fazer tudo o que eu esperava que fizesse, que é respeitar inteiramente a encenação, mas isto descambou e você está a prejudicar-se como atriz. Faça o que quiser, você tem talento para fazer o que lhe apetecer. Se quiser, ignore as indicações que eu lhe dei". Eu disse-lhe: "Não, Artur, isso não faço".

Com que ideia ficou dessa experiência?

Foi especialmente dolorosa. Era o contrário do que eu tinha visto na Laura Alves. Era o desrespeito absoluto pelo teatro. Assisti a coisas inimagináveis, por exemplo, estar em cena a contracenar com dois actores que nos intervalos das deixas faziam comentários sobre as pernas duma espectadora da primeira fila. A senhora deu por isso e teve de pôr um casaco sobre as pernas. Não queria acreditar no que estava a ouvir. Uma das frases que me ficou para sempre dessa época foi: "Vamos lá fazer arte com M grande". Foi uma experiência terrífica, de tal maneira que eu disse: "Não me apanham mais". E lá voltei para o emprego. Fui secretária na Siderurgia Nacional. Estava eu nesta aflição e o Luís de Lima veio a Portugal dirigir o Cénico de Direito. Contei-lhe as duas experiências traumáticas que tinha tido e que nunca mais ia fazer teatro. Ele convidou-me para ser assistente dele no Cénico de Direito e acabámos por fazer *Mestre Gil* aqui em Lisboa. Tive vários problemas. Estávamos em 67 / 68. Suspeitavam que eu fosse da PIDE, mas depois tudo correu bem. Fiquei com grandes amigos até hoje, como o Helder Costa, que conheci na altura. Fui com eles a Nancy. No fim, o Luís de Lima voltou para o Brasil e eu voltei para casa outra vez.

E quem foi buscá-la a casa desta vez?

Não me foram buscar, fui eu quem saí. Soube que havia um senhor chamado Adolfo Gutkin, que tinha vindo de Cuba e que ia dar um curso para actores na Gulbenkian. Eu inscrevi-me e não fui aceite. Era só para primeiros actores. Estavam lá a Eunice Muñoz, a Maria Barroso, a Carmen Dolores, o João Perry... Entretanto o Norberto Barroca propôs-me fazer o *Fando e Lis*, do Arrabal, e eu disse que sim. Foi uma experiência lindíssima. Ao mesmo tempo ficava à porta do curso. Como o Muleta Negra, um toureiro que apareceu nessa altura e que foi para a porta do Campo Pequeno à espera que o deixassem tourear. Eu fiz o mesmo à porta da Gulbenkian. Eles entravam todos os dias para o curso e eu ficava à porta. Dirigia-me ao Gutkin (ele já tinha ido ver o *Fando e Lis*) e dizia-lhe: "Se houver alguma desistência deixe-me entrar". Começaram a desistir pessoas, um dia ele disse-me: "Podes entrar". E fiz esse curso, outro marco absoluto, mas durou só oito meses, porque o Gutkin



foi expulso pela PIDE. Surgiram os maiores boatos sobre o que se passava ali: que nós nos drogávamos, fornícavamos... Este curso significou passar para o corpo tudo o que o Fernando Amado me tinha ensinado, ou seja, que "o teatro é a alma humana revolvida até às entranhas". Com o Gutkin aprendemos a usar o corpo e as emoções todas. Nessa altura fui convidada para fazer a *A Celestina* no Teatro Nacional. Estava cheia de medo, não queria, mas como estavam lá o João Perry e o João Mota, juntei-me a eles.

Já conhecia o João Mota antes dessa altura?

Conhecia-o de nome. Mas quando começámos a ensaiar a *Celestina* no Nacional, ele ficou curioso acerca do curso do Gutkin e eu levei-o para lá. Quanto à *A Celestina*, foi mais uma experiência extraordinária. As pessoas talvez não saibam, mas nós no Teatro Nacional não tínhamos a peça toda na mão. Davam-nos apenas o nosso texto com reticências e as últimas três palavras da deixa anterior. Por exemplo, quando alguém dizia: "Amanhã vou sair", nós dávamos a resposta e ficávamos à espera da próxima deixa. Tive de pedir a peça, às escondidas, ao ponto. Já a conhecia, na íntegra durava oito horas, mas eu queria saber que *Celestina* era aquela, numa versão do David Mourão-Ferreira.

Porque é que funcionava assim? Esse sistema já vinha do tempo da Amélia Rey Colaço?

Aquilo foi uma escola de teatro que deu bastante cabo do teatro, acho eu. Quando eu fui para lá, a D. Amélia ainda era directora. Era uma coisa sinistra. Foi essa escola que deu origem à expressão "à Teatro Nacional", porque era aquela maneira de dizer os textos, em que os actores não tinham a mínima noção de contracenar. Nos ensaios fazia-se toda a promoção do cliché. De tal maneira que a Sr.ª D. Amélia fazia a *Celestina*, era mais velha do que a personagem e "fazia" de velha. O encenador, Cayetano Luca de Tena, um senhor fascista espanhol, mandava-me olhar para o projectador para eu chorar.



<
Ricardo III,
 de William Shakespeare,
 enc. Luis Miguel Cintra,
 Teatro da Cornucópia, 1985
 (Luis Lucas, Manuel Cintra,
 Ângelo Teixeira, Gilberto
 Gonçalves, Manuela de
 Freitas, Rogério Vieira
 e Luis Miguel Cintra),
 fot. Paulo Cintra.

Havia um abismo entre a modernidade trazida pelo Gutkin e a estagnação do Nacional. Aqui o actor limitava-se a reproduzir palavras e não havia trabalho nenhum sobre as emoções, não era assim?

Não. Pior. Como eu, o João Perry e o João Mota estávamos no curso do Gutkin, começámos a querer aplicar o que aprendíamos, por exemplo as técnicas de concentração. Fazíamos exercícios numa salinha ao lado e éramos insultados pelos colegas. Um dia, um deles, ao ver-nos a fazer exercícios no chão, passou e disse: "Isto não é um jardim infantil". Eram piadas o tempo todo: "Agora há estas teorias"... Foi horrível. Uma experiência sinistra que culminou no dia da estreia. Não nos deixavam assistir às cenas em que não entrávamos, portanto não sei o que foi o espectáculo. Eu fazia de Melibeia, mas nos ensaios nunca tinha visto "a minha mãe". Só no dia da estreia é que a vi pela primeira vez. Eu estava no caixão e, quando caiu o pano, abri os olhos e vi a minha mãe com umas coisas de glicerina a fazer de lágrimas. Era a negação de tudo o que tinha aprendido com o Fernando Amado, com o Gutkin e com a Laura Alves. Convidaram-me para ficar no Teatro Nacional, mas não quis. Eu, o João Perry e a Glicínia Quartim tentámos formar um grupo, mas não conseguimos. Pela mesma altura, eu e o João Perry começámos a ensaiar com o Gutkin *O amante*, do Pinter, mas foi proibido imediatamente pela censura. Depois soube que o [Jorge] Listopad ia dirigir *A dança da morte* na Casa da Comédia, com o Augusto Figueiredo, que eu achava um grande actor. Pedi para ir ajudar, fiquei como assistente de encenação e fazia de ponto. O Augusto achava que se esquecia dos textos, mas era mentira: em seis meses de representação, nunca precisei de lhe dizer nada. Estive ali todas as noites. Foi outra aprendizagem que me marcou para sempre. A seguir apareceu *A noite dos assassinos* no Teatro Experimental de Cascais, encenada pelo Listopad e com a Maria do Céu Guerra e o Sinde Filipe. Ensaiámos três meses e a peça foi proibida pela censura na véspera da estreia. Não sei se os jovens sabem isso, mas também era proibido dizer que tinha

sido proibido. A seguir o Listopad foi dirigir *O fim*, do António Patrício, na Casa da Comédia e convidou-me. Depois de tantas frustrações, tudo correu como deve ser: um encenador extraordinário, o Listopad; as pessoas com quem eu fiz a peça, como a Clara Joana e o Pedrosa, um tipo que nunca quis ser actor mas foi um dos melhores que nós tivemos. Mais tarde vi-o no *Tio Vânia* no Teatro da Caixa. Era genial. N' *O fim*, ele fazia de Duque e eu de rainha. Foi tudo lindíssimo, mas eu não estava contente. O que é que faltava? Conversei com o Nuno de Bragança sobre isso, e percebi que faltava a continuidade, o grupo.

O teatro como cumplicidade?

O teatro como casa. Foi aí que percebi que o teatro para mim era continuidade: um grupo de pessoas que trabalham juntas todos os dias e têm qualquer coisa para dizer aos outros. Têm um sítio, o público vai lá e vai vendo ao longo dos dias, dos meses e dos anos, o que temos para dizer. Acabado o espectáculo com o Listopad, fui outra vez para um emprego qualquer, sempre a dizer que já não queria fazer teatro. Estava outra vez na base da montanha do Sísifo. Entretanto o Peter Brook tinha vindo cá e tinha escolhido o João Mota para ir trabalhar com ele em Paris. O João Mota regressou a Portugal e quis fundar um grupo. Convidou-me. Formámos Os Bonecreiros. Era o que eu esperava. Fizemos *O circo imaginário do Super-Basilio*, que levámos em digressão pelo país todo. No fim da itinerância verificámos que as coisas não estavam ainda como eu, o João Mota, o Carlos Paulo, o Melim Teixeira e o Francisco Pestana queríamos. Houve uma cisão e no dia 1 de Maio de 1972 fundámos A Comuna. Foi a concretização de tudo o que eu tinha aprendido, do que tinha recusado, do que eu achava que era o teatro. O João Mota encenava as peças e eu trabalhava com os actores. Ali fiquei sete anos. Estreámos o nosso primeiro espectáculo em Outubro, o *Para onde is?* Andávamos em bolandas, pelos barracões. E ficámos com certas sequelas nos ossos por causa da humidade e do frio.

>

Pai,

de August Strindberg,
enc. Anne Consigny
e Luís Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia, 1986
(Manuela de Freitas
e Luís Miguel Cintra),
fot. Paulo Cintra.



Não tinham espaço. Estiveram numa garagem, em espaços alternativos e apresentavam um tipo de teatro que ainda não se tinha visto em Portugal. Como foi a recepção do vosso trabalho?

Estivemos numa garagem, depois numa cave que tinha ratos, na Central de Cervejas. A nossa maneira de fazer teatro era uma ruptura com a estética estabelecida. Não tínhamos cenários nem figurinos. As pessoas diziam que éramos uns tipos que andavam aos gritos pelo chão com umas canas na mão. Mas o que era aquilo? Era uma mistura de tudo o que eu e o João Mota tínhamos aprendido. Criámos uma estética que é uma técnica e uma ética.

E uma escola. Esclareça-nos sobre essas técnicas e essa ética.

Era uma escola onde as três coisas apareciam ligadas. Toda a estética do espectáculo pressupunha, por exemplo, que os actores estivessem todos em cena. Isso tem a ver com uma ética também: ninguém ficava no camarim, a jogar às cartas e a ter conversas enquanto os outros representavam. Toda a estética da Comuna era uma ética e uma técnica. Ao estarmos em cena do início ao fim, éramos todos autores e responsáveis pelo espectáculo. Havia um encenador, um olhar de fora, alguém que não oprime, mas liberta. Quanto mais rico é o actor, quanto mais arrisca a dar tudo – o que é, o que sabe, o que tem, o que pensa, o que sente – mais precisa de ter alguém que lhe diga: "Para esta peça é isto, para esta cena é aquilo". O João Mota foi esse grande encenador que coordenava e escolhia o material todo. A esses cinco do início juntaram-se outros tantos. No *Para onde is?* já éramos talvez uns 15. Éramos a prova de que se podia fazer o teatro de que se gostava. Nessa altura, isto foi ofensivo para os nossos colegas, que estavam a fazer coisas de que não gostavam, no teatro comercial ou no Nacional. De repente havia umas criaturas sem dinheiro (só ao fim de dois anos é que a Gulbenkian nos deu cinquenta contos), em pleno fascismo, a fazerem o teatro que queriam. Cada um de nós tinha o seu emprego e éramos apontados pelos nossos colegas que nos mandavam bocas do género:

"Eu tenho filhos para criar, eu tenho uma renda para pagar". Chegou a haver um actor-encenador que, numa entrevista, quando lhe perguntaram o que achava da Comuna, respondeu: "Não sei, porque eu não sou homossexual nem drogado". Está escrito. Foi muito violento. Entretanto houve uns franceses que vieram a Portugal e assistiram a *Para onde is?* A partir daí começou a carreira internacional da Comuna, que nunca foi reconhecida em Portugal, nunca saía nada nos jornais. No Festival de Nancy fomos considerados o melhor grupo. Ainda hoje oiço dizer que a Comuna ia a uns festivais universitários. Mas não é verdade. A Comuna esteve em festivais com Peter Brook, Grotowski, Bob Wilson, o Living Theatre. E era considerado um dos melhores grupos do mundo. Mas isto nunca se soube.

Houve um branqueamento da memória?

Não souberam. Nós estávamos em Nancy e, ou não havia nenhum jornalista português, ou os jornalistas que havia não davam a notícia. Depois começámos a ser convidados para outros festivais. Estivemos em Londres, no Festival de Outono em Paris, na Polónia e por aí fora. Em Florença representámos no palácio Pitti. Éramos convidados e recebidos pelos senhores do teatro. Ninguém sabe que representámos na ópera de Estugarda; um dia foi a Núria Espert com a *Fedra* e no dia seguinte nós com *A mãe*. Foi uma injustiça irreparável que fizeram ao João Mota. Nunca se soube que o João Mota foi considerado um grande senhor do teatro mundial, porque era ele que concebia aqueles espectáculos extraordinários. E o material éramos nós. Acho que a posterior destruição da Comuna tem a ver com isso. A Comuna e o João Mota nunca foram reconhecidos cá, ao contrário do que acontecia no estrangeiro. Chegámos a ser convidados de honra do Festival de Nancy, ao lado do Grotowski. Surgiram artigos a dizer que os espectáculos do João Mota e da Comuna eram uma evolução a partir de Grotowski, com componentes de Peter Brook. O João Mota estava na nata, mas isto nunca se soube nem se saberá, e se calhar vão dizer que eu inventei isto tudo e que estou a refazer o passado.



O que é que retiraram dessa experiência internacional?

Isto deu-nos alento para resistir à animosidade e ao desprezo que se passava aqui. Embora o público fosse espantoso: enchia os barracões por onde andávamos, esgotávamos com antecedência. Com *A mãe* fizemos tournées pela Alemanha e França, e não era só para os emigrantes. Nessa altura, uma das acusações que nos faziam era que o nosso trabalho se destinava a meia dúzia de pessoas. Queriam ignorar, por exemplo, que representámos, em Portugal e no estrangeiro, em pavilhões para 3.000 pessoas. Lançámos um desafio e quisemos ir para o Monumental. Uns por ignorância, outros por razões políticas, não queriam que se provasse que *A mãe*, do Brecht, ia esgotar o Teatro Monumental. Não nos deixaram ir para lá. Continuámos a fazer o nosso espectáculo, na nossa sala, para cerca de 150 pessoas por dia.

Mas algumas coisas iam mudando mesmo na Comuna...

Sim. A Comuna tinha muita gente e começou a haver contestações àquela Comuna, àquela filosofia, àquela maneira de estar e de se fazer teatro. Quando rebentou essa contestação, eu fui expulsa. Foi no dia 23 de Janeiro de 1979. Fui expulsa de braço no ar: éramos muito democratas. Foram sete votos contra seis. Nesse mesmo dia formei o Teatro do Mundo com os que tinham sido expulsos: o Jean-Pierre Tailhade, o Carlos Paulo, o José Mário Branco, a Fernanda Neves e a minha irmã, a Gabriela Morais. Juntaram-se a nós a Cucha Carvalheiro e o António Branco.

Como explica o que se passou na Comuna?

Teve que ver com a entrada de gente nova. E com o facto de alguns dos que lá estavam estarem fartos daquilo. Porque não era um trabalho fácil: era exigente, era doloroso.

Mas era também um processo muito democrático, de partilha.

Claro que era democrático. Por isso é que estourou (*risos*). As pessoas novas que entraram não percebiam nada do



que se estava a passar e não quiseram aquilo. Na verdade, nunca mais fizeram nada parecido com o que tínhamos feito até então. Aquilo era de facto muito difícil. E alguns se calhar pensavam: "Para quê? Não se pode fazer teatro de outra maneira, uma coisa mais leve, mais simples?". A prova é que agora a publicidade que se faz aos espectáculos é que são curtos e divertidos. Para que é que havemos de estar com aquele sofrimento, naquela exigência? Pode-se ter êxito e ganhar muito dinheiro sem estar a pôr o corpo e a alma naquele desassossego. Nós éramos fundamentalistas. Por exemplo, não era permitido que ninguém se sentasse ou usasse o espaço de cena. Os recém chegados não sabiam do que se estava a falar, ficavam a beber uma cervejola em cima do estrado do espectáculo e eu desatava aos gritos. Depois explicava tecnicamente que se este cinzeiro fazia parte da cena, e se eu o usava à noite numa determinada cena, este cinzeiro ia ganhando cargas, e ajudava-me naquela cena. Se tinha cinco beatas, eu sabia que uma era minha, outra do meu filho, outra da minha filha, outra do meu amante e outra da minha mãe. Aquilo tinha uma carga. Se eu usava o cinzeiro fora da cena, depois aquilo ia ficar não com cinco, mas com seis ou sete beatas, e perdia sentido.

O Peter Brook e o Grotowski falavam da sacralização do espaço teatral...

Ora bem. Nós tínhamos essa base. O João Mota vinha do Peter Brook e eu do Gutkin, que era Grotowski e Artaud. Ver um actor esparramado a beber uma cerveja em cima do estrado era impensável. Claro que se calhar não éramos pedagógicos e deveríamos ter sido. Aquilo era aos gritos, a insultar: "Não percebes nada disto, o espaço sagrado". Claro que em 1978 as coisas já não eram assim...

Como é que superou essa crise?

A contestação terminou com eles a entrarem às cinco da tarde pela porta dentro e o João Mota a dizer: "Esta é uma reunião para expulsar a Manuela de Freitas; quem é a favor, levante o braço". Eles eram sete (eram seis mais o João Mota), nós éramos seis, tivemos 7-6. Tirando o João Mota, desses seis só dois é que ficaram no teatro (o Melim Teixeira e o Francisco Pestana), os outros quatro fizeram a sua obra de destruição e desapareceram. Isso para mim foi, como a morte do Mário Viegas ou do João César Monteiro, uma perda irreparável. Aqueles sete anos foram a concretização dum ideal: A Comuna, um encenador genial, a casa, o trabalho diário, os espectáculos, os debates com o público... Tudo o que eu gostava e o que ainda hoje gosto. Por isso ainda hoje, quando encontro aquelas seis pessoas, tirando o João Mota, não consigo perdoar. Desculpo – acho que a ignorância, a estupidez e a maldade são infinitas –, mas não consigo perdoar. Perdoei ao João Mota

<

A sonata dos espectros,
de August Strindberg,
enc. Luis Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia, 1986
(Raquel Maria, Luis Lima
Barreto, Manuela de Freitas,
José Manuel Mendes e
Ruy Furtado),
fot. Paulo Cintra.

>

*Quando passarem
cinco anos*,
de Federico García Lorca,
enc. Luis Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia, 1998
(Luisa Cruz
e Manuela de Freitas),
fot. Pedro Soares.

<

*Um eléctrico chamado
desejo*,
de Tennessee Williams,
enc. João Mota,
Comuna, 1990
(Almeno Gonçalves
e Manuela de Freitas),
fot. João Paulo.

>
*Deus os fez,
 Deus os juntou,*
 enc. Mário Viegas,
 Teatro Municipal de S. Luiz,
 1988 (Manuela de Freitas
 e Mário Viegas),
 fot. Pedro Soares,
 espólio Mário Viegas,
 Museu Nacional do Teatro.



porque lhe devo tanto. Claro que não sei qual seria a evolução, mas foi uma perda gratuita: eles destruíram A Comuna.

Virou a página e fundou o Teatro do Mundo. Foi uma tentativa de continuar o trabalho que fez na Comuna?

Fundei o Teatro do Mundo com aquelas pessoas que saíram comigo e as que se juntaram a nós. Durante quatro ou cinco anos não conseguimos arranjar um espaço. Nem tínhamos encenador, o que era importantíssimo para esse trabalho diário e constante. Na Comuna, o João Mota assistia a toda a preparação do actor: trabalhávamos cerca de oito horas por dia, quatro horas de exercícios e quatro de ensaio. Ele conhecia bem os actores porque os tinha visto nos vários exercícios, desde voz, corpo, concentração, emoções... Isto nós não tivemos no Teatro do Mundo. Era uma falha. De cada vez tínhamos de convidar um encenador que chegava e ia-se embora. Ao fim de quatro anos comecei a sentir que não estávamos a conseguir o nosso objectivo. Tínhamos uma manta de retalhos: um espectáculo encenado pelo Gutkin, outro pelo Listopad, uma *Gaivota* encenada pelo Rogério de Carvalho. Por mais que nos esforçássemos, a estética já não era a mesma. Além disso havia o trabalho de andar à procura dum espaço, pedir subsídios... Cheguei a encontrar-me com o Secretário de Estado e pedir: "Não nos dê um subsídio, dê-nos um teatro". Corri tudo o que era espaços nesta cidade, ensaiámos nos sítios mais variados, no Teatro Estúdio, no São Luiz, no Europa; chegámos a alugar um circo; fizemos espectáculos na Cornucópia, no Teatro da Graça... Gastávamos muito tempo a preencher papéis e o nosso trabalho tornou-se uma mentira.

Houve algum acontecimento especial que tivesse precipitado o fim do Teatro do Mundo?

A nossa última revolta foi a Sopa dos Pobres. Foi-nos atribuído esse espaço pela Misericórdia de Lisboa, que assinou um protocolo com a Secretária de Estado da Cultura (nessa altura o Secretário de Estado era Gomes de Pinho).

Tivemos o acordo da Mesa da Misericórdia (o Presidente era o Dr. João Gomes) para continuar a haver os serviços sociais e fazermos teatro à noite e à tarde. Já tínhamos o subsídio da Gulbenkian para fazer as remodelações necessárias. Um arquitecto conhecido fazia-nos o projecto de graça. Estava já tudo tratado, mas a pouco e pouco instalou-se um silêncio. Nunca chegámos a ter a autorização para as obras. Seguiram-se os faxes para a Misericórdia sem que houvesse resposta. O Dr. Gomes de Pinho estava espantado. Metemos um advogado e mais tarde viemos a saber que estava feito com uns senhores. Um dia pedi ao Pedro Tamen (nessa altura responsável pelos subsídios na Gulbenkian) para saber o que se passava. Ele falou com o Dr. João Gomes, que lhe respondeu que tínhamos todas as razões para irmos para tribunal. Ainda hoje não sei dizer o que se passou. É um mistério. Escrevi um texto, "O golpe da Misericórdia", em resposta a uma crónica da Lídia Jorge, publicada no *Jornal*, em 1983, onde ela perguntava: "O que é feito do Teatro do Mundo?". Fui falar com o Dr. Almeida Santos, com a Dr.ª Maria Barroso, com toda a gente. Eu insinuava que havia corrupção. Os meus amigos diziam-me que eu ia presa, mas ninguém me processou. O Teatro do Mundo morreu assim, por exaustão e porque já não estávamos a trabalhar como devia ser.

Como ultrapassou e reagiu a essa derrota?

Entrei outra vez no deserto. Falei com o Peter Brook e ele disse-me: "Não tens muitas soluções. Uma solução é trabalhares com amadores e de vez em quando fazer um grande papel". E assim tenho feito. Com o grupo as Fatias de Cá do Carlos Carvalheiro, fizemos um espectáculo lindíssimo, talvez há dez anos, *A flauta mágica*, no Convento de Tomar. E depois várias vezes fui convidada pelo Luís Miguel Cintra e pelo Teatro da Cornucópia: *Ricardo III*, *O pai* e *A sonata dos espectros*; *Primavera negra*, *Sete portas*, *A margem da alegria*, *Um sonho* e *Quando passarem cinco anos*. Convidada pelo João Mota e pela Comuna, fiz *A pécora*, *Um eléctrico chamado desejo* e *Jornada para a noite*.



<
Primavera negra,
 a partir de textos
 de Raul Brandão,
 enc. Luís Miguel Cintra,
 Teatro da Cornucópia, 1993
 (Manuela de Freitas
 e Laurinda Ferreira),
 fot. Jorge Sequerra.

Tive ainda um período muito bom com o Mário Viegas. Fizemos *Deus os fez, Deus os juntou, Final, A grande magia e Depois do ensaio*. Depois o Mário morreu e eu, claro, voltei para casa. Ainda fui fazer *Bérénice* em França, no original, embora fosse uma ousadia, dirigida por Jean-Pierre Tailhade. Agora faço assim umas coisas. De vez em quando recebo convites para recitais. Fiz um de que gostei imenso, na Cornucópia, com o Luís Miguel Cintra, um espectáculo de Nuno Vieira de Almeida sobre Emily Dickinson. E fiz também um recital com Elsa Siqueira e com o Nuno Vieira de Almeida, *Itinerário da poesia portuguesa*, que levámos a Paris.

Como é que começou essa parceria com o Mário Viegas?

Eu conhecia o Mário vagamente, do Teatro de Cascais, e um dia fui ver *Mário Gin Tónico* à Barraca, talvez em 1986. No fim do espectáculo fui ter com ele. Perguntou o que é que eu estava a fazer. Disse-me que ia para o Teatro Experimental do Porto e que ia precisar de mim. Não lhe dei muito crédito, mas passado algum tempo ele telefonou e eu fui para o Porto. Conheci o Miguel Rovisco. Fiquei com uma frase dele que ainda hoje tenho escrita no meu gabinete: "O negócio da alma, embora leve à falência, é negócio para sempre", e isto resume a minha postura face ao teatro. Fizemos uma peça do Miguel Rovisco (*Um homem para qualquer pátria. Trilogia dos heróis / 3*), entretanto o Mário Viegas teve problemas lá no Porto com o PCP. Acharam que não era muito ortodoxo, puseram-no fora...

Neste período apareceram-lhe alguns projectos que tenham chamado a sua atenção?

Já me aconteceram coisas interessantes. Uma com o Diogo Infante, que nas entrevistas diz que faz televisão para fazer o que ele gosta, que é o teatro. Eu acreditei. Há dois anos convidou-me a fazer *As lágrimas amargas*. Tive uma longa conversa com ele, era tudo sério, eu gostava da peça e das pessoas com quem iria contracenar. Aceitei, muito contente. Ele pediu o subsídio, depois telefonou-me a dizer que o subsídio não chegava para fazer o espectáculo.

Desliguei, nunca mais confiei no rapaz, e por isso não poderei trabalhar com ele. Fazia televisão para fazer teatro e quando lhe dão o subsídio o dinheiro não chega? E o assunto é tratado pelo telefone, não se juntam as pessoas para dar explicações, nem se considera uma eventual co-produção ou um patrocínio? Percebi que há pessoas que na altura dos subsídios me telefonam para pôr lá o meu nome. Não faz mal, o problema é deles.

O problema torna-se também seu, porque o seu nome está a ser usado abusivamente.

Deixe-os lá. Agora estou outra vez na fase de não acreditar em nenhum dos projectos que me apresentam... Estou à espera que aconteça alguma coisa nova. Sempre. Mas até tenho o maior medo de ir ao teatro. Fico tão maldisposta, mesmo fisicamente. É uma mistura de revolta, raiva, saudades. Tenho tanto medo de não gostar, de ser horrível, que não vou. Mas não perdi a esperança de que vão aparecer outra vez uns Bonecreiros, outra Comuna, a quem eu me possa ligar, porque a verdade é que eu gostava de ser atriz.

Parece-nos óbvio que a Manuela é uma atriz, a tempo inteiro, e que as suas pausas são meros acidentes de percurso. Uma das perguntas que pensávamos fazer-lhe era quanto de seu investe, e como, na preparação de um papel, mas já nos respondeu: investe tudo.

Exactamente, tudo. Não é só o corpo. O passado, todo o meu património, todas as minhas experiências. Eu tenho dez livros na minha biblioteca básica, e são aqueles textos que me formaram como atriz. Que foram também a base desses mestres de que fui falando. Um desses livros é *Tornar-se pessoa*, de Karl Rogers.

Quando está em cena, vemo-la sempre extremamente concentrada, com uma forte presença cénica. Está ali e por inteiro.

O teatro é uma profissão e está-se sempre a aprender, a

>

A margem da alegria,

de Ruy Belo,

enc. Luís Miguel Cintra,

Teatro da Cornucópia, 1996

(Luís Lima Barreto,

António Fonseca,

Luís Miguel Cintra,

Manuela de Freitas,

Márcia Breia e Luísa Cruz),

fot. Paulo Cintra.

>

Um sonho,

de August Strindberg,

enc. Luís Miguel Cintra,

Teatro da Cornucópia, 1998

(Manuela de Freitas,

Luís Miguel Cintra

e Rita Durão),

fot. Paulo Cintra.

pôr-se em jogo, à procura. A minha escola diz-me que estou sempre a começar do princípio, por isso preciso dum encenador, de alguém à minha frente que, quando começo a fazer loucuras, me diga o que é bom e o que é péssimo. É evidente que temos a tentação e a tendência para nos repetirmos. Não me serve um encenador que olhe para mim e ache que tudo o que eu faço é genial. O encenador – e nisso o João Mota é único – deve exigir mais, mais, mais, corrigir os nossos clichês, as nossas falhas. Se numa cena a personagem transmite ódio, o encenador chama a atenção sobre o lado que não ficou visível, por ter esquecido o amor, o sofrimento de quem está a agredir uma pessoa que ama. Isto é um trabalho de filigrana. Repito: é uma técnica, é uma ética, é uma estética.

Há, portanto, para si uma responsabilidade ética por parte do actor?

Eu acho que há uma responsabilidade especial do actor. O teatro para mim é a noção dos grandes mestres, desses senhores que falaram da importância que tem o actor numa sociedade: ser o tubo de ensaio da humanidade, falar à comunidade. Como disse Tchekov: "Meus senhores, eu estou aqui para vos dizer como nós vivemos mal".

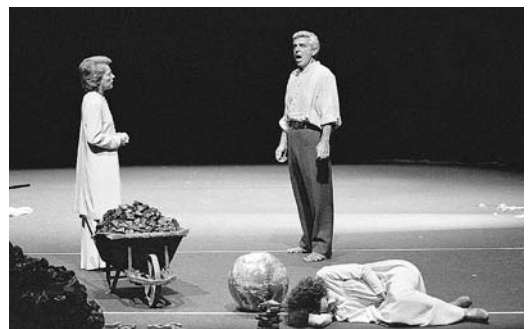
Recusa, então, convites para fazer teatro ainda hoje?

Há muitos projectos para que me convidam e que não aceito porque são três dias no CCB. Aquilo não é teatro, é uma exibição. Ensaia-se dois meses e esgota-se tudo em três dias, há uns críticos que vão, depois há uns que dão um prémio... É que um espectáculo só está pronto para começar a crescer ao fim de um mês passado à frente dos espectadores. Nessa altura eu já não estou nervosa. Criou-se a rotina do teatro, que é uma base extraordinária, importante, lindíssima... entrar no camarim àquela hora, vestir a roupa, "e agora meus senhores o espectáculo vai começar"...

Como se fosse mesmo um ritual.

É um ritual libertador, criativo. Partindo do princípio que eu sou toda a gente e que tenho em mim todas as personagens, eu, Manuela de Freitas, vou ao encontro daquela personagem e a uma certa altura gera-se uma terceira coisa. Por isso fala-se em criação. Caso contrário a *Lady Macbeth*, ou a *Mary da Jornada para a noite*, seriam sempre iguais, quer fosse a Maria Casarès, quer fosse a Manuela de Freitas. Eu estou a revelar-me como não me revelo em mais lado nenhum. E ao longo das personagens. É por isso que é tão doloroso e tão extraordinário.

As suas palavras lembram um episódio ligado ao Jorge Silva Melo, que declarou ter tido uma das maiores lições de teatro por Jean Jourdeuil em 1974, ao trabalhar com ele em Paris. No fim do ensaio, foi-lhe apontado um erro: ele estava a mostrar demasiado em vez de sugerir². Não se deve dar a ideia de que tudo seja previsível. Para que haja verdade naquele momento,



todas as hipóteses devem estar em aberto.

Fiz uma peça com o Jorge e gostei imenso. Fiz o *Material Medeia* do Heiner Müller, e gostava de voltar a trabalhar com o Jorge, porque há entre nós uma discussão: ele acha que o actor não precisa de encenador. Parece-me que com isso ele está a favorecer uma certa facilidade. Li atentamente a entrevista do Pedro Penim no primeiro número desta revista. Gostaria de falar com ele, porque me suscitou várias questões. Não podemos estar ali a fazer improvisos e questionar o que é ser actriz, o que é ser actor, o que é o teatro... *Depois do ensaio*, do Bergman, foi um pouco sobre isso. Só que não podemos esquecer que o actor é o sacerdote da comunidade, portanto está ali para officiar a cerimónia da comunidade e não para dissertar sobre as nossas dúvidas profissionais ou as lutas entre a tradição e o método. O teatro é um aqui e agora, mas como se chega lá? Quando se diz "ser verdade", o que é ser verdade? Lembro sempre que na primeira conferência do Fernando Amado ele dizia "o teatro não é a vida". A verdade é muito funda, está escondida e tudo o que eu fizer em cena deve ter um significado. Não pode ser a reprodução de gestos e clichês trazidos da vida para o palco achando por isso que são verdadeiros. Por isso os grandes encenadores como o João Mota, o Mário Viegas, o Luís Miguel Cintra, ou os grandes realizadores como o João César Monteiro, criam misturas misteriosas entre a realidade e a arte. Reparem nos filmes do João César Monteiro. Ele filmava o que estava tal e qual, não havia artifícios nos cenários. Só que depois há uma transposição poética e artística que transcende a realidade. Por isso ele não ia buscar pessoas comuns com os seus clichês para filmar, mas actores que dominam os clichês e tornam cada personagem num arquétipo. Para se chegar ao arquétipo tem que se andar muito e desbastar. O João Mota, naquela encenação genial da *Jornada para a noite*, obrigou-me a limpar muito, para respeitar a leitura da peça como tragédia. Quando dá vontade de fazer gestos mais exagerados ele chama à atenção: "Tenta fazer isso mas sem te mexeres". N'A mãe, de Brecht, na Comuna, havia uma cena em que eu lia uma carta e tinha de emitir um

² Cf. "Jorge Silva Melo", entrevista de Ana Maria Azevedo, Anick Bileiro, Francisco Frazão, Nuno Fernandes e Pedro Barros, in *Os fazedores de letras*, Lisboa, Associação de Estudantes da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Ano VII, n.º 24, Janeiro de 1999, pp. 12-15.



<

Jornada para a noite,
de Eugene O'Neill,
enc. João Mota,
Comuna, 2003
(Manuela de Freitas,
João Tempera, Álvaro
Correia e Carlos Paulo),
fot. Susana Paiva.

grito. O João Mota obrigou-me a fazer o grito mudo, a ler a carta alto, mas para dentro, a gritar, porque aquela cena era uma citação do grito mudo da célebre encenação de Brecht. Esse trabalho ia tão ao pormenor que às vezes caíam-me lágrimas e o João dizia-me: "Não é preciso ter lágrimas, sem isso seria melhor, porque nessa altura tu és uma máscara e portanto não há lágrimas; a emoção não passa por aí, onde está a emoção?". É um trabalho total, o mais bonito do mundo.

Houve algum papel que representou e em que sentiu que havia uma coincidência muito mais forte do que em outros espectáculos entre a sua personalidade e a personalidade da sua personagem?

Eu decoro o texto por assimilação. À medida que eu vou trabalhando uma personagem, o texto vai-se decorando, sai e passa a ser a fala daquela personagem. Mas há momentos da minha vida em que reaparecem frases e eu digo "olha, a Blanche; olha a Mary...". São todos bocados de mim, mas não há coincidência. Pelo contrário, lembro-me que no primeiro filme do Jorge Silva Melo eu achei que aquela personagem era muito parecida comigo e percebi que nunca posso levar os meus clichés, pensar que o caminho é mais curto. A personagem está lá, tem a sua vida própria, eu vou ao encontro dela e ela vem ao meu encontro. Em cena, aparece essa mistura. Isto para mim tem a ver com muitas coisas, com o zen, com a arte do tiro ao arco.

Essa é mesmo a imagem com que se fica ao vê-la actuar. Aliás, uma das perguntas que lhe queríamos fazer era a seguinte: a Manuela de Freitas aparece em cena extremamente concentrada, ou se podemos utilizar uma metáfora, aparece como um arco tenso e pronto para lançar a seta. O espectador sente essa concentração e fica suspenso, não sabendo até onde conseguirá levar essa tensão. Aí entra a sua relação com o encenador, não é verdade?

O mestre Stanislavski diz "A inspiração é uma grande

dama, só entra numa casa bem arrumada", portanto eu primeiro tenho de arrumar a casa. Perceber o que quer dizer a peça, o que é que o encenador quer da peça, o que é que uma determinada cena quer dizer, quem é essa personagem, que idade tem, de onde é que vem, é triste ou alegre... E depois em cada cena pergunto-me como é que ela reage, está a mentir ou a falar verdade... É um trabalho imenso. Depois de ter isto tudo feito – uma dramaturgia clara – vou para o palco mais segura, vou buscar as emoções e metê-las ali dentro. Nos ensaios é isso, e é muito importante que o encenador me guie e me corrija.

E o que acontece quando um encenador não a guia?

Uma das experiências mais traumáticas que eu tive foi numa peça em que a encenadora achava que tudo o que eu fazia era muito bem feito. Se calhar era, salvo a devida modéstia. Um dia, para mostrar o meu horror perante aquilo fiz uma mesma cena de cinco maneiras diferentes e ela achou todas muito boas. Não havia uma linha, portanto saía-me umas vezes duma maneira, outras vezes doutra. A personagem ia-se soltando, mas eu não sabia quem era a personagem. Foi uma experiência difícil. Para mim o encenador é fundamental, desde que saiba o que quer e mo peça. Eu respeito o encenador e só sei trabalhar tendo confiança. Preciso saber para onde lançar a seta. É a tensão entre o conhecido e o desconhecido. Cada espectáculo é um mergulho no desconhecido. E é perigosíssimo para mim. Tenho medo, não sei para onde vou, o que me vai acontecer...

Se calhar é por causa dessa entrega total que precisa da protecção do encenador, de ter alguém que a controle, que a segure?

Não, que me encaminhe. Que encaminhe a demência, a imaginação, a criatividade. O teatro é uma obra de arte, não é uma exibição. Tem regras, há uma peça, há uma dramaturgia e é respeitando essas regras que eu posso atingir a iluminação ou morrer. Não pode ser o improvisado.

Por isso não entendo as produções que ficam três dias em cena. Não tenho jeito para isso. A minha recusa já não é política, filosófica ou ética. Já é completamente orgânica. Há uma incompatibilidade profunda. E um luto profundo pelo teatro, mas no dia-a-dia não há tristeza. Não tenho saudades daquilo que me aconteceu mais recentemente, do que eu vejo acontecer.

Há papéis ou autores que teria gostado de representar e ainda não teve essa possibilidade?

Nunca escolhi nenhum papel, nem consigo fazer projectos meus. Cada vez que me convidam para fazer uma peça, eu leio o texto e digo "porque é que eu nunca fiz este papel? Porque é que eu nunca me lembrei de pedir a um encenador para fazer isto?". De repente, o papel aparece. E sinto que estava à minha espera.

Mas não a entristece o facto de as coisas poderem ser de maneira diferente e não serem?

Fiz uma experiência sinistra há dois anos. Um dia perguntei ao Adolfo Gutkin: "Ainda ensinas as coisas que me ensinaste?". Ele respondeu-me que não. Perguntei porque e ele respondeu que já ninguém quer. Então disse-lhe: "E se eu arranjar umas pessoas que querem?". Respondeu-me: "Não arranjas". "E se eu arranjar?". "Faço". Telefonei a oito jovens actores, quatro raparigas e quatro rapazes. Vieram aqui à Cinemateca, disse-lhes que o meu mestre iria ensinar-lhes o que me ensinara a mim. Ficaram com lágrimas nos olhos, porque era mesmo aquilo que queriam. Na primeira reunião, não se conseguiu marcar as horas das aulas, porque tinham tantas filmagens, telenovelas e séries que não se conseguia conciliar. Finalmente marcou-se a primeira aula, apareceram cinco pessoas, na segunda três, na terceira só uma. Tive de me render, olhei para o mestre e ele olhou para mim. Ele tinha razão. Estamos num período difícil. Mas o teatro foi sempre assim, por ondas. No princípio do século XX, o Dullin dizia: "Faltam-nos os deuses". O teatro estava péssimo. Apareceu a escola russa. Depois passaram-se uns anos também difíceis, apareceu o Peter Brook, o Grotowski... Em Portugal tivemos o teatro universitário, depois o teatro independente... Portanto estou à espera que volte a acontecer.

Mas, apesar de tudo, algumas coisas ainda subsistem: as companhias desse tal teatro independente, não é?

Temos heranças muito engraçadas, mas nalguns casos são formas já esvaziadas de conteúdo. Por exemplo, uma coisa que vem do teatro independente são os camarins comuns. Nós concentrávamo-nos em conjunto, porque estávamos em conjunto, íamos para a cena em conjunto. Mantiveram-se os camarins comuns e eu, hoje, acho isso um pesadelo. Como já não tenho nada a ver com a maioria daquelas pessoas, estou sujeita a ouvir as conversas mais horríveis num ambiente que não tem nada a ver com a minha noção de camarim: o lugar de preparação para o

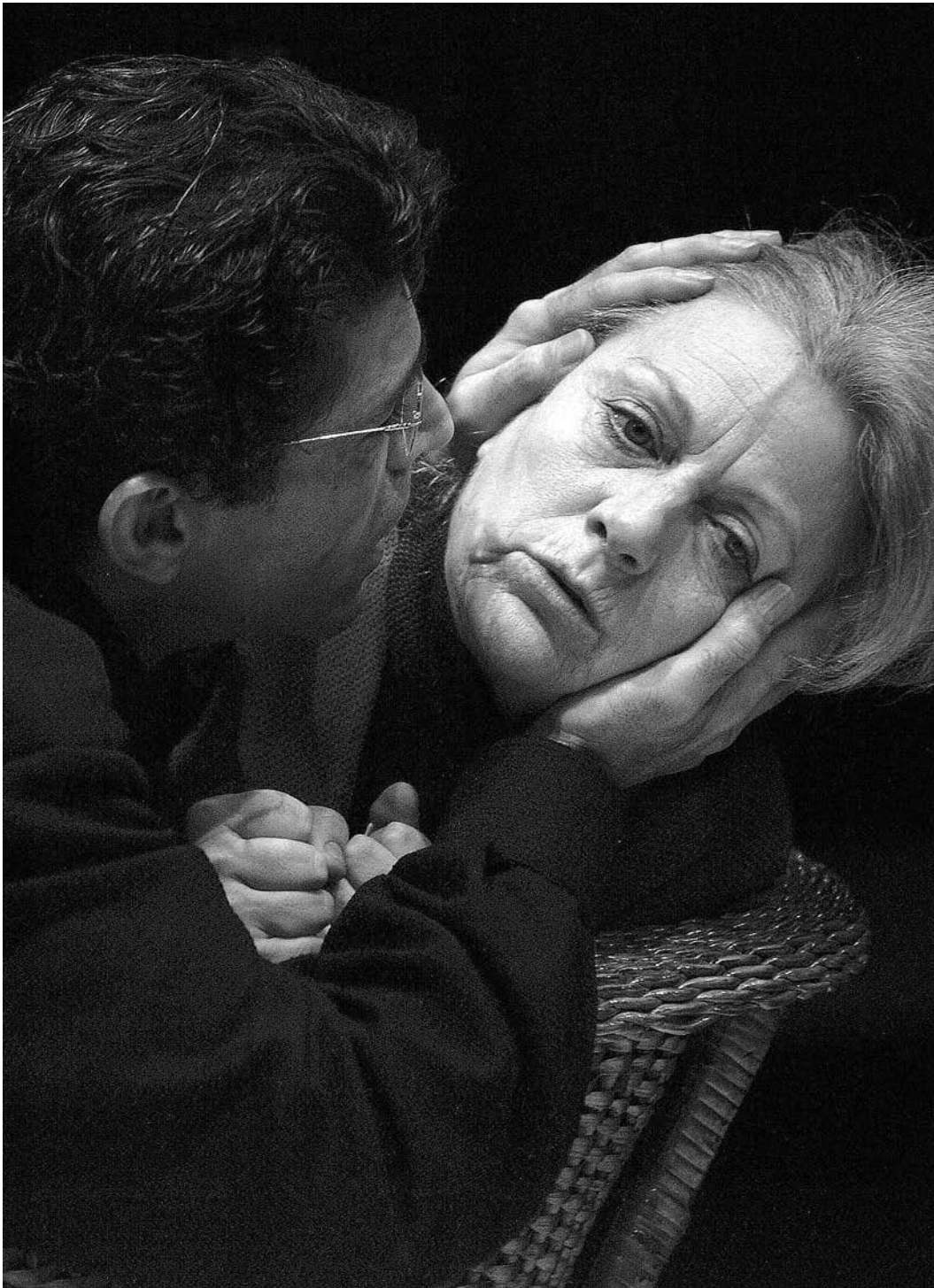
espectáculo. Já pedi a directores das companhias para porem o meu camarim no palco, para não ouvir as conversas que se têm até ao momento de entrar em cena. Ouvir falar do arroz de cabidela ou da festa da SIC, entre duas cenas, não é possível. Há grandes erros que vêm desse período do teatro independente, quando os grupos se formaram com um determinado sentido – A Comuna, a Cornucópia, A Barraca, o Teatro Experimental de Cascais, o Novo Grupo. Agora já não são grupos, chamam-se grupos, mas não são. Cada vez que se lá vai, os actores são diferentes. Eles já não trabalham em conjunto, diariamente, são chamados para as peças. São teatros com os mesmos directores, são produções daquele directores, mas já nem sequer são companhias, quanto mais grupos.

Há uma grande fragmentação, é um facto.

Mas há pessoas que gostam muito disso e oiço jovens actores dizer: "Grupos nunca, que horror, isso é uma coisa que abafa". É como no casamento. Não há nada mais espantoso do que um bom casamento. Dois seres conseguem viver juntos muitos anos, não param de crescer e de puxarem um pelo outro. Já se estar habituado a tropeçar nas pantufas ou a deixar a pasta de dentes não sei como, e tudo isso ser amor e não rotina. Isto é uma coisa difficilima e raríssima. Senão são dois tristes seres ali, que já não gostam um do outro, até que a morte os una... No teatro acontece o mesmo... Talvez por isso um dia, no fim de um espectáculo, um espectador disse-me: "Posso dar-lhe um beijo? Você é um monstro!".

Um monstro é aquele que se mostra. Expor-se tanto é quase monstruoso, não acha?

Exactamente. Quem é aquela senhora para querer chamar a atenção de outros seres humanos durante duas horas? A não ser que seja para dizer qualquer coisa, para que levem qualquer coisa para casa. Caso contrário acho uma falta de respeito, acho mundano, obsceno, uma prostituição. Um actor que não vai para a cena com a noção da sua responsabilidade social, política, artística, ética, é uma prostituta. Com letra pequena, porque eu trabalhei com Prostitutas e há qualquer coisa nelas com que eu me identifico: chegada à escala mais baixa, social, de infelicidade, de pobreza, uma Prostituta usa o seu corpo ainda como uma forma de liberdade. Uma liberdade, dentro da sua prisão: vive, come, dá de comer ao filho. Portanto quando digo prostituta entendo a prostituta mesmo puta. Eu nunca quis depender do teatro para viver, para não ser obrigada a dizer a desculpa do costume: "Tive de aceitar para pagar a renda da casa". Por isso canalizei o meu empenho pelo mundo e pelos seres humanos dando sangue, trabalhando como voluntária nos hospitais, ou com prostitutas no Bairro Alto e no Intendente. Custa-me ganhar a vida, ganharia muito melhor a fazer telenovelas. Já me ofereceram milhares de contos para fazer de troféu de caça e sou insultada por não ceder.



<

Jornada para a noite,
de Eugene O'Neill,
Comuna, 2003,
enc. João Mota
(Carlos Paulo
e Manuela de Freitas),
fot. Susana Paiva.

A integridade ofende, e há pessoas que não conseguem aguentar o preço.

Não sei, mas é tal e qual o que me aconteceu com a Comuna, as tais agressões que a gente sofria. Ainda sinto essa agressão... A minha formação política e intelectual, os valores e as causas que defendo, impedem-me de fazer coisas que violentem as minhas convicções. A arte do actor é para servir a comunidade, porque ele é responsável pelo espectáculo, e o teatro é arte.

As suas referências?

Gordon Craig, Stanislavski, Artaud, Grotowski e Peter Brook, Mas também *O mito de Sísifo*, de Camus; *Tornar-se pessoa*,

de Karl Rogers; *O zen e a arte do tiro ao arco*, de Herrigel, com essa noção da tensão antes de disparar o arco; *Narciso e Goldmundo*, de Hesse, com a noção do dionisiaco e do apolíneo. E *A origem da tragédia*, do Nietzsche: o actor como artista, como sacerdote com a noção do sagrado, e ao mesmo tempo o actor como ser humano, mais humano do que qualquer outro ser, trágico e vulnerável... Nós actores somos muito frágeis, porque temos que ser antenas para receber tudo. Há o lado apolíneo, o lado do Narciso, da solidão do actor, das grandes referências, a mistura entre a humanidade do dia a dia e o divino. O Fernando Amado não esquecia o jogo, a eterna infância do actor. Ele dizia: "Os actores são meninos a brincar no jardim dos deuses".