

# Fernanda Lapa

## Modulações e intensidades de um teatro no feminino

Maria Helena Serôdio e Sebastiana Fadda



<  
*Agamémnon ou o crime*,  
de M. Yourcenar e Y. Ritsos,  
enc. Antonino Solmer,  
Escola de Mulheres,  
2001 (Fernanda Lapa),  
fot. Rui Pedro Pinto.

Lançada muito jovem ainda como protagonista de *Deseja-se mulher*, de Almada Negreiros, em encenação de Fernando Amado para a Casa da Comédia, em 1963, Fernanda Lapa tornou-se um caso singular de uma mulher que se reparte, com igual competência e fulgor, entre a profissão de atriz e o gosto de ser encenadora e directora de actores. Conhecida pelo extremo cuidado posto no trabalho dramaturgico, na criação de universos cénicos envolventes e sobretudo na rigorosa direcção de actores, Fernanda Lapa tem um vasto currículo no teatro, mas não lhe falta experiência também importante no cinema e na televisão. Está à frente dos destinos da companhia Escola de Mulheres (em parceria com Isabel Medina) desde 1995, mas desdobra-se ainda por muitas outras colaborações com diferentes artistas e companhias. É uma mulher elegantíssima, exigente, combativa, que desafia rotinas e ideias feitas, e a quem finalmente é

*permitido cumprir um projecto que lhe fora prometido há mais de dez anos: encenar a **Medeia**, de Eurípedes, no Teatro Nacional D. Maria II. Persistente até à obstinação, Fernanda Lapa é reconhecida pelo seu indiscutível valor artístico e pelo fascínio de uma personalidade arrebatada, que, muito justamente, tem recolhido várias distinções e prémios da crítica, tendo-lhe sido atribuída, em 2005, a Medalha de Ouro de Mérito Cultural pelo Ministério da Cultura. Questões que a não demovem de ser fiel a uma natureza rebelde e a uma posição artística compulsivamente inconformista.*

### **Nasceste em 1943, supomos que em Lisboa, e os teus primeiros contactos com a arte foram...**

Sou a primogénita: a minha irmã (São José Lapa) tem oito anos de diferença. Vivíamos (e os meus pais ainda vivem) numa zona de Lisboa muito pequeno-burguesa, entre Alcântara e Belém, na Junqueira. Andei num colégio privado – Santa Maria de Belém –, perto dos Jerónimos. Em termos de actividades artísticas, naquela zona, havia o Belém Club, onde me "estreei" a dizer um poema com cinco anos de idade. Eu estava na pré-primária, e todos os anos o colégio fazia lá a sua festinha. Meteram-me um poema na cabeça, que eu não faço a mínima ideia de quem era, só sei que eu tinha uma rosa na mão e depois acabava a dizer: "Esta rosa é para a menina mais bonita desta sala. Então ninguém se afoita, então a mais bonita sou eu".

### **Não é mau começo para uma artista...**

É engraçado porque, além de me lembrar do final, lembro-me que quando entrei no palco aquele teatro me parecia enorme, cheio de camarotes. Só que aquilo é pequenininho... Acho que senti o mesmo choque muitos anos depois quando fui dizer um poema no dia 11 de Setembro de 1974, no Coliseu, fazia um ano sobre o golpe no Chile. Fez-se um grande comício-festa, foi a primeira vez que o Ary disse o poema "Eram não sei quantos mil"... Eu fui ler uns poemas de Neruda. E lembro-me de ter tido o mesmo choque com a multidão: no Belém Club ... e no Coliseu. Acho que alguma coisa ficou dessa emoção de estar num palco.

### **Os teus pais encorajavam essa emoção?**

Os meus pais<sup>1</sup> cantavam ópera, mas reprimiam toda e qualquer tentativa de eu e, mais tarde, a minha irmã enveredarmos pela carreira artística. O sonho deles era que fôssemos senhoras professoras doutoras. Na altura, para entrar no Conservatório era preciso ter a quarta classe...Portanto, o meu percurso acabou por ser o do teatro universitário.

### **Então falamos já dos teus estudos, da tua formação académica. Começaste onde?**

A minha iniciação começou na Faculdade de Letras, no curso de História. Fiz o exame de admissão com 40 graus de febre, estava muito indisposta e lembro-me de ter ido a vomitar na viagem de autocarro. Lá acabei por entrar, mas foi naquele Março quente, faz agora quarenta e tal anos... E pus-me a pensar: o que poderia fazer com aquilo? Ser professora. Mas não tinha jeito nenhum para isso. O

meu interesse seria por arqueologia, mas aquilo estava ainda incipiente.

### **Mas logo em 1962 apareces no Teatro dos Alunos Universitários de Lisboa. O que era esse grupo?**

Havia o Grupo de Direito, o Grupo de Medicina, o Grupo de Letras... Mas nesse ano, de grande efervescência na vida académica, resolveram formar um grupo único, que foi justamente esse, mas que durou muito pouco tempo, porque logo a seguir as Associações foram encerradas. Lembro-me de *Seis personagens à procura de autor*, do Pirandello, e estava lá o António Montez, que era de Medicina. Foi nessa altura que conheci o Artur Ramos e a Helena [Ramos]. Ele foi o encenador convidado. Depois era para fazermos *Os gladiadores*, do Alfredo Cortez, e ensaiámos bastante. O Rogério Paulo era o encenador convidado. Eu tinha um filho enorme, como diz na peça, e esse filho era o Abílio Mendes, o pediatra. Mas acabámos por não estrear porque entretanto encerraram tudo. Aliás, houve uma coisa engraçada com a censura. Havia a criança e eu a certa altura dizia-lhe "Upa, meu filho, Upa!". E a censura cortou... Porque "UPA" era a União dos Povos de Angola. Pensámos então no que poderíamos dizer e o encenador sugeriu: "União Nacional, União Nacional!". Nessa altura a Casa da Comédia começava a animar-se e o Fernando Amado convidou-me para aquilo que hoje seria um *casting*.

### **E como é que ele te conheceu?**

Não sei, parece-me que me viu na Faculdade de Letras...

**Portanto, entras no grupo inicial, onde estão também, entre outros, Manuela de Freitas, Maria do Céu Guerra, Zita Duarte, Norberto Barroca e Santos Manuel. Como é que te sentiste naquele ambiente da Casa da Comédia?** Fascinada! Eu era uma miúda deslumbrada, muito reprimida pelos paizinhos.

### **Era a figura do Fernando Amado o que mais te atraía no projecto, em termos de uma presença tutelar?**

Eu devo ter sido das "meninas da Casa da Comédia" (era assim que ele nos chamava) a menos deslumbrada. Acho que me deslumbrou mais o Almada. Havia uma parte muito abstractizante, pouco terra-a-terra, a que eu não aderiria facilmente. Com o Fernando Amado, aprendi o grande rigor de ler e dizer um texto, de perceber as suas linhas de força. Depois, pôr em cena chegava a ser um bocado delirante, com pouca atenção a coisas tão simples como mudanças de cena. Havia no espectáculo *Deseja-*

<sup>1</sup> Fernando Santos Lapa e Maria Palmira Mamede de Pádua Lapa



<  
*Deseja-se mulher,*  
 de Almada Negreiros,  
 enc. Fernando Amado,  
 Casa da Comédia, 1963  
 (Fernanda Lapa),  
 fot. J. Marques.

se *mulher* a necessidade de passar de uma cena de cabaré para um outro lugar (a casinha onde a Vampa estava) e três dias antes da estreia o Fernando Amado ainda não tinha resolvido o problema. Alguém perguntou: "Então, como é que é?" E ele respondeu: "A maquinária, nunca ouviu falar na maquinária?" Esta ficou-me. Depois o Almada foi assistir, começou aos gritos e lá se arranjou uma espécie de contra-regra.

**Não deixa de ser curioso que Fernando Amado se tenha deixado atrair por uma figura tão iconoclasta como o Almada.**

Eles eram muito amigos, o Fernando Amado tinha uma grande admiração pelo Almada e acho que tinham mesmo um parentesco entre eles: eram compadres. Ou era o Fernando que era padrinho da Paula ou do Zé, ou o Almada era padrinho de um dos filhos do Fernando.

**Enquanto estavas nestes teus primeiros passos pelo teatro, eras espectadora regular de cinema, de teatro...?**

la muito ao teatro. Os meus pais levavam-me bastante. Naquele tempo, não havia classificação etária e lembro-me de às vezes ir ao cinema e, em certas cenas, de repente punham-me uma mão a tapar os olhos. Mas aproveitava o facto de estar muito por cá a minha avó materna, que passava seis meses em casa dos meus tios na Beira e seis meses em nossa casa. Ela gostava muito de ir ao cinema e, como não queria ir sozinha, íamos muito ao Promotora (no Largo do Calvário, onde é hoje a Videoteca) e, anos mais tarde, ao Cinema Restelo. Mas isto bastante miúda, porque não podia ir sozinha.

**E que tipo de teatro frequentavas mais?**

Eu ia ao teatro infantil, mas não gostava muito. E devia ter razão: devia ser feito mesmo para atrasados mentais. De qualquer maneira, lembro-me de ter visto o Gerifalto, com a Irene Cruz, o João Perry, a Fernanda Montemor, o

António Anjos e ficar cheia de inveja deles. Era o fascínio da cena. Mas vi também muito teatro para adultos: os meus pais levavam-nos ao Teatro D. Maria. Lembro-me de ver *As árvores morrem de pé* com a Palmira Bastos, *O processo de Jesus*, com o Avilez... Bom, ainda bem que reconvertiu a carreira e optou por ser encenador... E vi ainda muitas outras peças.

**O que é que te fascinava mais no teatro: era a história ou era o trabalho dos actores?**

Eu da história nem me lembrava muito. Acho que era mesmo o mistério do actor.

**E a visualidade? Porque o teatro que fazes é, de uma maneira geral, muito cuidado...**

Mas sem grandes rasgos. Não me interessa. O que me interessava verdadeiramente era o mistério do actor. E continua a ser o actor o que mais me interessa no teatro. Talvez seja por isso que sou tão exigente com eles, e tenho tantos amigos e tantos detractores entre eles.

**Mas falas de um mistério. A que é que te referes?**

De se estar ali a criar as personagens, a viver outra vida. Era o actor. Há uma outra coisa que pode ter a ver mais com a encenação do que com a interpretação: dos primeiros prazeres que eu senti fisicamente, era aos sábados, quando havia as emissões infantis da Madalena Patacho na Emissora Nacional às sete da tarde. Havia uma musiquinha que nunca mais esqueci e me provocava uma espécie de êxtase. Eram histórias infantis dramatizadas e que tinhas de imaginar porque não estavas a ver. Era a altura em que o padeiro, aos sábados à tarde, trazia pão quentinho acabadinho de fazer, e o entregava em todos os andares, com grandes cestas. Eu abria uma carcaça quente, punha-lhe manteiga; se houvesse uma barra de chocolate punha também, se não houvesse, era açúcar amarelo. Portanto, um dos meus primeiros prazeres sensuais era estar a

>  
*Deseja-se mulher,*  
 de Almada Negreiros,  
 enc. Fernando Amado,  
 Casa da Comédia, 1963  
 (Fernanda Lapa  
 e Norberto Barroca),  
 fot. J. Marques.



comer o pão, encostada à rádio, a ouvir as histórias e a imaginar cenários, coisa que agora se retira às crianças: essa capacidade de imaginar.

**Voltando um pouco ao início da tua carreira: na altura em que trabalhavas com o Fernando Amado.**

Quando fiz o curso para assistente social, era preciso fazer uma tese e havia lá um professor de sociologia que era bastante aberto e aceitou que eu fizesse a minha tese sobre o actor. Fiz então um trabalho que intitulei pomposamente *Contributos para um estudo sócio-psicológico do actor teatral português*. E então elaborei um inquérito com muitas perguntas... um disparate. Depois fui ao Sindicato da época – isto era em 1965 – saber o que havia sobre a profissão: não havia nada. A seguir elaborei uma amostragem – por sexo, idade, anos de carreira, etc... – para poder tirar conclusões com alguma credibilidade.

**E era fácil encontrar gente disponível?**

Bem! Adoravam e geralmente não se calavam. Houve duas pessoas que não conseguiram responder: uma foi a Maria Lalande, e outra pessoa de que já não me lembro. Enfim, já se sabe que o actor é quase necessariamente narcisista. Entre os homens de teatro que contactei recordo o António Pedro e o Bernardo Santareno. E o Bernardo Santareno era psicólogo, trabalhava no Instituto de Orientação Profissional e comigo na Fundação Sain e tinha uma grande experiência na observação de comportamentos. E confirmava absolutamente esse narcisismo.

**Pensando nessas tuas reflexões sobre o actor em geral, e em toda a experiência que tens tido no contacto com actores de diferentes idades, formações, vias de profissionalização, que visão tens da profissão do actor?**

Não há comparação: no tempo em que me iniciei, éramos muito poucos e, portanto, o tipo de vivência era diferente.

Eu não entrei na profissão, por um lado, por razões familiares, mas por outro, porque a oferta não era grande nem muito estimulante: o D. Maria tinha entrado em decadência; o Vasco Morgado era o grande empresário do teatro e fazia sobretudo teatro comercial, e havia ainda a Revista no Parque Mayer que não me atraía. Começavam então algumas companhias: o Teatro Experimental de Cascais, com o Avilez, mas era em Cascais, o Teatro Estúdio de Lisboa, da Luzia Maria Martins, mas ela não me quis lá.

**Porquê?**

Não gostou de mim, com certeza. Fui lá fazer uma audição para *As mãos de Abraão Zacut*<sup>2</sup>, porque o Sittau Monteiro queria que fosse eu a fazer. Mas não foi assim. E num panorama como aquele, o actor tinha que fazer muita porcaria para se aguentar. Hoje em dia a grande multiplicação de actores deve-se sobretudo às telenovelas.

**É interessante verificar que te iniciaste cedo no teatro como actriz, e mal tinham passado dez anos, decidiste partir para a encenação escolhendo justamente a peça que tinhas protagonizado em 1963: *Deseja-se mulher*.**

**Como foi essa passagem?**

Olhem que passaram dez anos... não é pouco tempo!

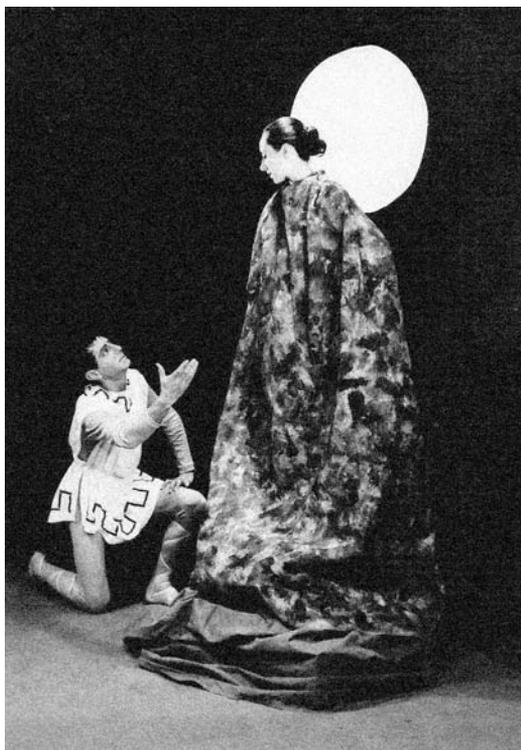
**Mas naquela altura também não eram muitas as mulheres que ousavam assumir o papel de encenadoras.**

Havia a Amélia Rey Colaço, a Luzia Maria Martins e a Maria Helena Matos (que encenou coisas do Grupo 4), e talvez, uma ou outra que esporadicamente encenava. Tinha havido a Manuela Porto, de quem já quase ninguém se lembra. E a Germana Tânger.

**E o Almada...**

Pois, teve a ver com a afirmação do Almada de que o Fernando Amado não teria percebido uma dimensão da peça e que esta teria mais a ver com o cabaré ou a revista

<sup>2</sup> Estreia a 18/12/1969.



<  
*Regresso ao paraíso*,  
 de Teixeira de Pascoaes,  
 enc. Fernando Amado,  
 Casa da Comédia, 1963  
 (Santos Manuel  
 e Fernanda Lapa),  
 fot. J. Marques.

*Caixa de Pandora*,  
 de Fernando Amado,  
 enc. Norberto Barroca,  
 Casa da Comédia, 1969  
 (Fernanda Lapa),  
 fot. J. Marques.

do que com o teatro declamado. Naquela altura, em finais dos anos 60, começou a haver a moda do café-teatro em várias cidades, nomeadamente em Paris. Ora, essa ideia de teatro parecia ir de encontro à peça do Almada, até porque a primeira cena é mesmo num cabaré. Deu-me a louca: passei a noite em claro a imaginar a encenação toda. No dia seguinte falei ao Osório de Castro, que era o dono da Casa da Comédia. E eu acho que estava tão afirmativa que ele anuiu e lá arranjou uns dinheiritos.

**Mas nessa altura ganhavas algum dinheiro?**

Nada. Na Casa da Comédia nunca. Também éramos amadores.

**Ao longo da tua carreira, tens revelado uma grande flexibilidade em trabalhar com diversas companhias, tanto amadoras como profissionais: entre outras, a Barraca, o GITT, o Grupo Teatro Hoje, os Comediantes, Politécnica, TEAR, Teatro Nacional D. Maria II. Como te foste sentindo na tua relação com as várias companhias? Em algum destes casos sentistes que estavas em casa própria?**

Não, fui sempre uma *outsider*. Nunca senti que era a minha família artística. Trabalhei com umas melhor do que com outras, mas sempre como elemento de fora. Claro que o trabalho de um encenador passa muito pelas relações humanas e nem sempre são fáceis nem iguais com toda a gente.

**Quais foram as experiências mais marcantes nestas tuas deambulações? A verdade é que não ficaste muito tempo em nenhuma delas. Será que te atraía mais a variedade de projectos do que permanecer enquadrada numa só companhia?**

É muito complicado trabalhar no teatro. Passamos muito tempo fechados numa caixa sem sol, temos inúmeros problemas para resolver e não só artísticos: também técnicos

e financeiros. E são difíceis as relações humanas, as afirmações de poder. E a rotina é uma coisa que me assusta um bocadinho. E é muito fácil, quando não se encontram maneiras de resolver os assuntos, cair na rotina. Também estou a falar *a posteriori*, mas talvez que as coisas tenham acontecido assim porque eu as encaminhava nesse sentido.

**Há algum momento da tua carreira, algum espectáculo, algum projecto que consideres ter sido determinante a ponto de o considerares um marco na tua vida? Por exemplo, o trabalho que fizeste com o Augusto Boal no contexto da Barraca, o espectáculo *Barraca conta Tiradentes* (1977) de acordo com o método coringa?**

Eu devo ter um contencioso qualquer com os Mestres... Achei que a técnica dele era um artifício interessante, era divertido vestir a casaca e despi-la, mas era uma convenção como outra qualquer. Eu penso que o Boal, como todos os teóricos, para defender a sua teoria, tinha de ser dogmático.

**Parece que para ele a experiência não terá sido tão feliz quanto esperava. Tanto quanto se pode ler na sua autobiografia<sup>3</sup>, ele teria expectativas que, no final, não se cumpriram em termos institucionais.**

Quando, a meio dos ensaios, o Boal foi a Paris fazer uma oficina do "teatro do oprimido", veio deslumbrado. Porque tinha tido centenas de inscrições. Ele então mandava-os fazer coisas e eles todos faziam o que ele mandava. A folhas tantas, mandou-os rastejar até ele, e comentou para nós: "Meninos, me senti Deus!". E eu disse para comigo: "Não quero mais nada com este homem. Para que é que estas coisas servem? Para que quem está a coordenar se sintá Deus?"

**Em 1995, sentiste a necessidade de criares a tua própria companhia, A Escola de Mulheres.**

Não foi uma necessidade minha, pessoal, resultou de um

<sup>3</sup> Augusto Boal, *Hamlet e o filho do padeiro: Memórias imaginadas*, Rio de Janeiro Et S. Paulo, Editora Record, 2000.

&gt;

Breve sumário da história

de Deus,

de Gil Vicente,

enc. Carlos Avilez,

Teatro Experimental

de Cascais, 1970,

fot. J. Marques.

&gt;

*Deseja-se mulher,*

de Almada Negreiros,

enc. Fernanda Lapa,

Casa da Comédia, 1972

(Fernanda Lapa

e Laffronti),

fot. J. Marques.

conjunto de mulheres que foi conversando sobre a nossa situação no teatro: que realmente passávamos o tempo a ser escolhidas ou rejeitadas, a fazermos os projectos dos outros, a ser convidadas, mas nunca tínhamos uma palavra a dizer. E decidimos que, para sermos mais objectivas, teríamos de fazer um estudozinho primeiro. E fizemos um estudo sobre o ano de 1993, com base no número de companhias, nos escalões dos subsídios, e começámos a ver quantas mulheres existiam em cada grupo, que cargos ocupavam, as autorias das peças (se autor ou autora), as encenações. Lembro-me que, em 1993, houve três encenações de mulheres, e textos tinham sido: um da Hélia Correia, mas que era uma adaptação (*Perdição*), um de Maria Adelaide Amaral, que é luso/brasileira (*De braços abertos*) encenado por mim e outro da Caryl Churchill que eu tinha feito no Teatro Aberto (*Top Girls*). Temos as percentagens e todos esses dados coligidos. E foi assim que nos inclinámos para a formação dessa companhia, mas não fui eu que acordei um dia a dizer que iria formar uma companhia. Ela nasce desse conjunto de pessoas: com a Isabel Medina, a Cucha Carvalheiro, a Cristina Carvalhal e a minha filha Marta.

&gt;

José Gomes Ferreira,

Fernanda Lapa e

Mário Viegas, em 1976.

**Progressivamente, verifica-se na tua carreira que, para além da função de actriz (mais esporádica a partir de certa altura) e encenadora, começaste também a preocupar-te com as questões dramáticas. Sentiste a necessidade de mudar para outro tipo de textos, mas também de intervir de uma forma mais activa na própria composição do texto.**

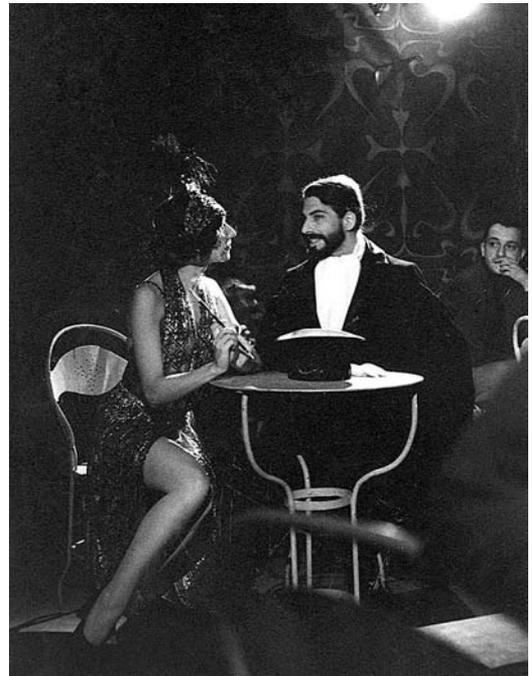
Eu não sei como é que um encenador consegue dirigir sem conhecer profundamente o texto. Sem descobrir as suas linhas de força. Eu não saberia trabalhar com um dramaturgista. Para mim, um dramaturgista seria alguém que me procurasse textos de apoio, que me dissesse para ler isto ou aquilo, que me chamasse a atenção para factos importantes da época. Porque a verdade é que não vejo como seja possível um encenador, ou um tradutor, trabalhar sobre um texto sem conhecer mais obras desse escritor, sem estar mais por dentro do seu imaginário.

<sup>4</sup> Estreou entretanto a 3 de Maio de 2006.

<sup>5</sup> O espectáculo resultava de uma composição dramática partir de *Clitemnestra ou o crime*, de Marguerite Yourcenar, e de *Agamémnon*, de Yannis Ritsos.

**Nesse caso, percebe-se também a importância de trabalhares em boa articulação com o tradutor.**

Estou agora a trabalhar na *Medeia*<sup>4</sup>, e a tradução é um inédito da Sophia de Mello Breyner Andresen. É um texto fascinante, simultaneamente arcaico e moderno, com um rigor poético que revisita o universo euripídico. Algumas soluções não são fáceis, para um actor, pela confusão homófona que criam. São frases como "foi Afrodite, de



entre todos os deuses e mortais". Porque, apesar de tudo, uma coisa é para ler, outra para dizer em palco. Mas isso é o mais fácil de resolver. O que é, de facto, mais importante é a poética teatral, toda a carga que vem da poesia. Li uma vez uma tradução da Yourcenar...

**A que fizeste na cozinha do Palácio Marim Olhão, integrada no espectáculo *Agamémnon ou o crime*<sup>5</sup>, em 2001...**

Essa fui eu que traduzi. Só depois é que soube que havia uma tradução de *Clitemnestra ou o crime* em português. E não gostei. A ideia com que fiquei é que a tradutora não conhecia profundamente o universo da autora.



**O que determina a escolha dos textos que queres fazer? Tanto quanto se pode ver no teu currículo, escolhes textos clássicos e contemporâneos, embora no que diga respeito a géneros, te tenhas ocupado mais da tragédia ou, no mínimo, do drama – a vossa adaptação da comédia de Aristófanes em *Mulheres ao poder*, de 1999, é da responsabilidade da Isabel Medina. O que procuras: o tema, as figuras...?**

Procuro, primeiro que tudo, um texto que me diga alguma coisa. Que me suscite entusiasmo, curiosidade. Muito sinceramente, sou muito egoísta nas escolhas. Depois de termos criado a Escola de Mulheres, temos privilegiado textos de autoras. Interessa-me, quando os temas são actuais, quando possam incomodar, no sentido de as pessoas saírem do teatro não apenas com uma noite bem passada, mas com coisas para pensar. Não tem de ser o texto a dar respostas, mas tem de fazer perguntas. E que tenham alguma inovação formal, não pelo formalismo em si, mas pelo que este possa convocar de estranheza que ajude o espectador a reflectir sobre o que está a ver. Podem ser problemas sociais, comuns às pessoas...mas nos quais normalmente pensamos a partir de uma só visão.

**Qual é a tua autora ou autor de referência, no âmbito nacional ou internacional?**

Claramente, a Caryl Churchill. Ideologicamente, formalmente, foi a autora com quem mais me identifiquei. Neste momento, pode afirmar-se que será a autora viva que mais influenciou a dramaturgia contemporânea, independentemente do "género" dos seus discípulos. Tive a sorte de ser a primeira encenadora portuguesa a trabalhar sobre os seus textos: *Top Girls* (1993), *Sétimo céu* (1997), *Uma boca cheia de pássaros* (1998). Depois disso, o Paulo Eduardo Carvalho, tradutor das últimas duas produções, cooptou-a para o Assédio. E está em boas mãos.

**O que pensas que trouxeste de novo...**

Como não me considero mais que uma artesã do teatro, a minha opinião sobre o meu trabalho é justamente de acordo com essa premissa. Faço um trabalho rigoroso e muito interessado no texto e nos seus intérpretes. Quero que o meu teatro não seja uma torre de marfim, desligado da vida e dos grandes temas que dominam a parte da humanidade que melhor conheço. Daí, a problemática da condição feminina me interessar muito e, sempre que descobri um texto que reflecte de forma criativa sobre esse tema, aí estou eu a tentar pô-lo em cena. A Paula Vogel foi um feliz encontro. Embora americana, os temas que aborda, e a forma como o faz, são propriedade de

qualquer sociedade (ocidental), e nós, público português, revemo-nos nas suas propostas, nem sempre politicamente correctas e, por isso mesmo, polémicas. Foi a autora que mais representei: *Desejos brutais* (a violência doméstica, 2003), *Como aprendi a conduzir* (a pedofilia, 2004), *A valsa de Baltimore* (a sida, 2004), *A mais velha profissão* (a prostituição, 2005). Pena é que nunca tivéssemos tido a possibilidade de publicar esses textos.

**E como vês a dramaturgia portuguesa? Aparentemente não te tem atraído lá muito. Mas conhecemos os vossos projectos de escrita criativa. Achas que essa pode ser uma boa via? As pessoas contam as suas vidas, e a partir daí vão-se cerzindo as várias vozes?**

Se tivéssemos um trabalho continuado, acho que, honestamente, poderíamos fazer algo interessante nesse sentido, só que a nossa companhia tem que produzir espectáculos para ser apoiada. E a Isabel Medina e eu temos de ganhar a vida por fora, porque todo o dinheiro que nos é concedido através do subsídio ministerial é integralmente consumido nas produções. Eu acho que, a não ser que um autor seja genial, ser-lhe-á difícil escrever uma coisa boa logo à primeira. E, de facto, só vendo as coisas encenadas é que os autores poderão aprender com os erros. Quando foi o *1.º Encontro nacional de dramaturgas: Teatro no feminino* (Janeiro de 2005), estivemos três dias na SPA e fizemos leituras encenadas. Fizemos uma selecção e "encenávamos" só uma parte, cerca de um quarto de hora, com separadores musicais e outros – poucos – elementos. E muitas das autoras perceberam diversas coisas por terem ouvido os textos pela boca dos actores. É um processo que pode ser, de facto, muito pedagógico.

**Há quem diga que, comparando audiências, uma peça de teatro portuguesa recente (e, por isso, desconhecida) leva de imediato a baixar a frequência da sala, mesmo havendo o que se poderia chamar uma corrente de público favorável anteriormente.**

Eu não tenho muito jeito para fazer essas contabilidades de público. E também é verdade que vemos coisas muito más que têm casas esgotadas. Mas de facto não tenho jeito nenhum para essas coisas. Olhem, *A mais velha profissão* teve muito público, foi uma co-produção, mas como o Teatro Nacional investiu evidentemente mais do que nós, não tivemos direito a bilheteira, por exemplo. Portanto, um raio de mau negócio. O que é certo é que vamos fazer a peça de um jovem português que ganhou o prémio Bernardo Santareno, da SPA. Chama-se *Ódio*, é um monólogo, e trata de um homem que sofre de stress

<  
*Histórias de fidalgoes e alcoviteiras, pastores e judeus, mareantes e outros tratantes, sem esquecer suas mulheres e amantes* [*Auto da Índia*], sobre textos de Gil Vicente, enc. Hélder Costa, A Barraca, 1976 (Maria do Cêu Guerra e Fernanda Lapa) [arquivo pessoal de F.L.]  
 >  
*Barraca conta Tiradentes*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, enc. Augusto Boal, A Barraca, 1977 (Jorge Gonçalves, Luís Lello e Fernanda Lapa) [arquivo pessoal de F.L.]

<  
*Crisótemis*,  
 de Yannis Ritsos,  
 enc. Rogério de Carvalho,  
 Teatro Nacional D. Maria  
 II, 1983  
 (Fernanda Lapa),  
 fot. José Manuel  
 Castanheira.



>  
*Odeio Hamlet*,  
 de Paul Rudnick,  
 enc. Diogo Infante,  
 Teatro Nacional D. Maria II,  
 1996  
 (Fernanda Lapa  
 e Diogo Infante),  
 fot. Guta de Carvalho.



>  
*Retrato de uma família*

*portuguesa*,  
 de Miguel Rovisco,  
 enc. Artur Ramos,  
 Rádio Televisão  
 Portuguesa, 1991  
 (Isabel de Castro e  
 Fernanda Lapa)  
 [arquivo pessoal de F.L.]

pós-traumático da guerra colonial. Achei o texto violentíssimo, e pensei que era uma boa *performance* para um actor e que o tema merecia atenção. Fiquei logo com vontade de o encenar, se vai ter público ou não, logo se verá...

### Tens também desenvolvido trabalho pedagógico na Escola Superior de Teatro e Cinema.

Eu acho que os alunos andam um pouco perdidos. Nunca me foi possível começar uma aula ou um ensaio a horas. Nunca! Por outro lado, também tendem a não ler muito, nem a aprofundarem humildemente o seu trabalho. Há um ou outro que julga que é cultíssimo e assume a arrogância máxima. Não me parece, de facto, haver uma orientação pedagógica: eles não sabem o que vão fazer durante o ano, não há um currículo definido. E deveria haver, não? Tenho ideia de que os professores têm medo deles e cedem constantemente ao que eles sugerem ou exigem. No ano passado, só uma aluna se me revelou uma verdadeira profissional: atenta, exigente e talentosa, de tal modo que a chamei agora para o coro da *Medeia*.

Há mesmo um registo interessante deste processo: um aluno da Escola de Cinema realizou um documentário sobre este trabalho final dos alunos. Eram 9 horas e estava eu sozinha no corredor; dez minutos mais tarde ainda eu estava sozinha e acendia um cigarro; aos quinze minutos aparecia o primeiro aluno. E eu digo que o primeiro requisito para um profissional é a pontualidade. Já mesmo à beira da apresentação do trabalho final, ainda andavam desorientados e sem qualquer empenho em realizar o que deveria ser realizado. Zanguei-me muitas vezes e acho que fiquei a ser odiada...

O Rogério de Carvalho lá me ia aconselhando que eu deveria ser mais diplomática. Mas isso pode ser razoável no caso dele, que escolheu ser professor e está nessa carreira. No meu caso, porém, não me parece ser possível transigir.

Todavia, independentemente desses problemas de ordem mais pedagógica, a verdade é que a Escola Superior de Teatro e Cinema tem, desde que foi transferida para a Amadora, condições logísticas e técnicas muito superiores às que tinha antes.

É uma escola de artes muito burocratizada. Primeiro que abram a porta do Auditório, que está fechada a cadeado... Depois, não se pode ter acesso à cabine de luz, e é tanta a complicação, que eu acho que se respira muito pouco teatro. Eu tive a sorte este ano de ter o Grande Auditório. Mas não faltavam as surpresas: visitas de estudo a meio dos ensaios, por exemplo...

**Também é verdade que começa a haver muitas "alternativas": cursos breves, pequenas oficinas, aulas pontuais... Como vês esta multiplicação de possibilidades? São hipóteses válidas?**

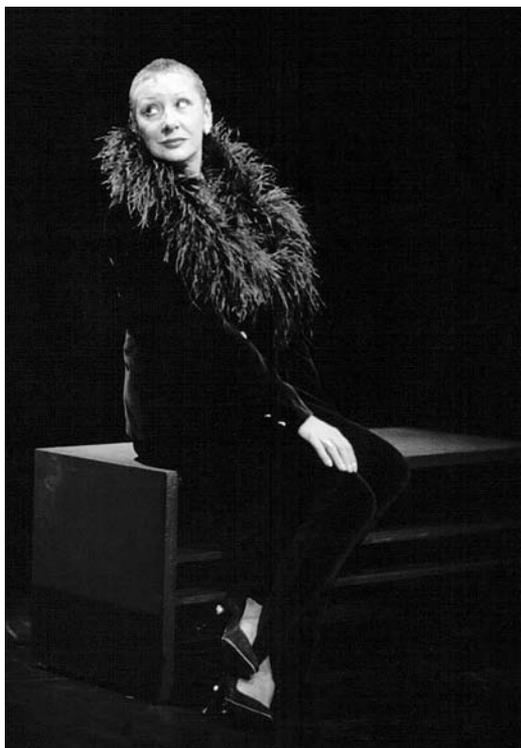
Há pessoas que passam por essas experiências e não são tocadas. Mas aquelas que querem aprender podem, de facto, ganhar alguma coisa com essas aprendizagens.

**Do ponto de vista de aprendizagens, tens no teu currículo uma importante passagem pela Polónia, com Kantor, Szajna e Grotowski. De que forma isso influenciou o teu percurso?**

Tenho de admitir que ficaram em mim muito poucos restos do teatro polaco...

De facto, a imagem que temos do teatro polaco prende-se não apenas com o cruzamento com as artes plásticas e a instalação, mas também com a imagem de um teatro sofrido, de grande rigor e despojamento no trabalho do actor, o que não nos parece ser a tua principal opção artística, de maior comunicabilidade, de uma elaboração artística mais perfeccionista, de maior contenção na exibição da violência.

Vim rendida à arte do teatro na Polónia, mas apenas como



&lt;

*Focas*,  
de Fernando Caetano,  
enc. António Rama,  
Acarte, 1999  
(Fernanda Lapa),  
fot. João Tabarra.

*Coco Chanel – uma  
mulher fora do tempo*,  
texto e enc. Fernanda  
Lapa,  
Escola de Mulheres, 1999  
(Fernanda Lapa)  
[arquivo pessoal de F.L.]

&gt;

espectadora. Acho que cada um de nós tem de encontrar aquilo que é capaz de fazer, que julga que é seu, que é original, que é a sua verdade. E eu, como espectadora – tanto em Varsóvia como em Cracóvia – fiquei fascinada com muitos dos espectáculos que vi. Foi o caso, por exemplo, da *Classe morta*, de Kantor, que era um objecto estranhíssimo, mas muito belo, e que punha todos os espectadores a chorar, na medida em que era uma meditação sobre eles próprios, uma forma de remexer nas suas feridas. Mas aquilo só pode ser polaco, não é possível transferi-lo para outro contexto social ou artístico. Já vi muitos espectáculos “à la Kantor”, mas são transplantes, não são a verdadeira realidade artística.

Na maior parte dos teatros faziam-se três a quatro espectáculos diferentes por semana. Alguns mantinham-se em repertório por vários anos. No caso de Szajna, que é sobretudo um grande artista plástico e cenógrafo, os actores queixavam-se que tinham de fazer um grande esforço para se imporem em palco, dada a importância maior do investimento plástico da cena. E no caso de Grotowski, o actor Ryszard Cieslak, que tinha já um problema de alcoolismo, confessava a sua enorme frustração. Desde o início dos anos 60, era mostrado ao mundo como o “actor santo” e, embora muito requestado, manteve-se junto do encenador por fidelidade ao projecto. Mas em 1978–1979, quando eu estive na Polónia, o Grotowski já tinha desistido de fazer teatro, e ele sentiu-se profundamente traído. Os actores do Teatro Estúdio estavam há doze anos a fazer *O apocalipse cum figuris* e ele já não era capaz de se integrar em nenhuma outra companhia. O Cieslak esteve ainda com o Brook, mas morreu pouco depois.

**Mas, independentemente dessa fortíssima criatividade ligada a estes três encenadores, a imagem que temos do teatro polaco prende-se também com uma extraordinária formação do actor em geral.**

É verdade que a preparação é muito boa e trabalha-se muito a sério. Entravas naquela escola e em qualquer canto viam-se dois a três alunos a trabalharem uma cena e os professores a andarem de um lado para o outro a darem-lhes apoio. Trabalhavam todo o tipo de teatro, até o *West Side Story*. E eu perguntava por que razão trabalhavam aquele espectáculo, e eles diziam “Porque os americanos são simplesmente os melhores nos musicais”. Eles entravam às oito da manhã, estavam ali todo o dia, os professores trabalhavam nos teatros mais importantes, e os alunos tinham o maior interesse em ir vê-los, discutindo os seus trabalhos no dia seguinte. Era gente profundamente empenhada. Os alunos, quando acabavam os quatro anos da escola, passavam por todos os géneros de teatro. E o encenador não tinha que estar a ensinar.

**Uma solução de ensino que passe por uma fidelidade a um mestre, sem uma aprendizagem “generalista”, parece-te positiva?**

Julgo que um estudante de teatro deve ter contacto com realidades diferentes e aprender um pouco de tudo.

**E, todavia, o efeito Lev Dodin (que passou por Lisboa, em Maio de 1993, com *Gaudeamus*) prende-se justamente a essa fidelização a um mestre: é um grupo que sai das aulas de um mestre que os marcou profundamente e com o qual continuam para lá do tempo da aprendizagem.**

Pode ser uma via possível para alguns, mas penso que o mais importante para a maioria é contactar com professores diferentes para poder escolher o seu próprio caminho.

**Foi fácil para ti do ponto de vista linguístico integrarestes naquele universo?**

Falava em inglês ou francês e não era difícil entendermos. Normalmente tinha acesso aos textos antes de ver os espectáculos, e vi muitos. Para mim, era claro quando

>  
Exposição Fernanda Lapa  
– Um percurso de  
compromisso com a luta  
feminina, no teatro e na  
vida.

>  
*Agamémnon ou o crime*,  
de M. Yourcenar  
e Y. Ritsos,  
enc. Antonino Solmer,  
Escola de Mulheres, 2001  
(Fernanda Lapa),  
fot. Rui Pedro Pinto.



as coisas corriam bem. Quanto ao volume de trabalho que realizavam: todos ganhavam um ordenado base e a essa base acrescentavam-se os trabalhos que iam fazendo. O mínimo que tinham de fazer por mês era catorze espectáculos. Tudo o mais era pago à parte. O que por vezes não era pacífico, porque nem sempre havia papéis para todos. O que tornava aquele mundo muito competitivo.

#### **Sentiste por lá alguma diferença de tratamento entre o actor e a actriz?**

As actrizes já nessa altura tinham percebido que só podiam ter filhos depois dos trinta anos. Primeiro tinham mesmo de se afirmar na carreira profissional. Apesar de haver muitos apoios à maternidade. Mas os elencos, como em todo o mundo, eram maioritariamente masculinos, assim como as direcções, os encenadores ou as autorias dos textos.

#### **Não voltaste à Polónia depois disso?**

Não.

#### **Mas quando vêm por cá espectáculos polacos tens curiosidade em ir?**

Tenho, mas do último espectáculo do Kantor que passou por cá já não gostei tanto. *Qu'ils crèvent les artistes*, acho que era o título.

**E relativamente ao teu teatro no sistema teatral português? Como o aprecias? Que novas cartografias deveriam ser implementadas para melhorar a qualidade artística do teatro que se faz entre nós? Trata-se apenas de um défice crónico de financiamento, ou haverá outras debilidades que poderiam ser obviadas de outro modo também?**

O teatro que a Escola de Mulheres tem vindo a fazer e que sublinha as questões do "género", tem conseguido,

apesar do estrangulamento económico que sofremos desde há 11anos, afirmar-se com qualidade. É contra a nossa natureza produzir espectáculos de puro divertimento e sabemos que não vamos atingir multidões nem enriquecer com a bilheteira. Antes pelo contrário. Quando estamos profundamente embrenhadas nas produções e trabalhamos 3 pessoas como se fossemos 20, o que ganhamos é tão ridículo que nos sentimos exploradas por nós próprias... Acho que por cansaço, algumas companhias podem descurar o seu trabalho. Podem deixar-se levar pelo facilitismo, por uma certa rotina. É muito difícil trabalhar-se, anos a fio, sempre com os mesmos problemas...

**Não haverá, apesar de tudo, uma excessiva atomização de projectos? Não seria mais produtivo um programa de convergências criativas, co-produções ou trabalhos em conjunto? Veja-se, por exemplo, a elevadíssima qualidade atingida no trabalho do João Mota e da Maria do Céu Guerra (e todo o resto do elenco) para pôr em cena *Todos os que caem*, a peça radiofónica de Beckett.**

Mas eu acho que isso não pode ser imposto por terceiros. E, por outro lado, percebo os jovens que precisam de criar o seu próprio espaço de actuação. Companhias que já existem não têm meios para acolher esses novos actores que querem entrar na profissão. Nem sequer há estruturas de acolhimento onde estes jovens possam adquirir tarimba.

**E quanto a espaços para teatro? Sobretudo tendo em conta as muitas companhias que não têm acesso a um espaço próprio, achas que a ocupação dos teatros deveria permitir alguma rotatividade no seu uso?**

Acho que sim, é evidente. Infelizmente, as coisas estão muito espartilhadas e muitas das soluções que se encontram passam por amiguices. O José Ribeiro da Fonte quando estava no IPAE tinha tido uma ideia muito interessante que seria usar alguns dos edifícios das docas



<  
Bernardo Bernarda,  
a partir de Bernardo  
Santareno,  
enc. Nuno Carinhas,  
Escola de Mulheres, 2005  
(Fernanda Lapa),  
fot. Margarida Dias.

em Alcântara para gabinetes de direcção e salas de ensaio que poderiam servir vários grupos de teatro sem casa própria. Mas infelizmente o projecto não vingou, o José morreu e continua a fazer falta um espaço com essas virtualidades. Porque as companhias, que têm espaço próprio a tempo inteiro, nem sempre facilitam o acolhimento: nós temos tido a sorte de encontrar refúgio na Comuna e até há pouco tempo de realizar co-produções com o Teatro Nacional, o que neste momento, no que diz respeito ao Nacional, parece ter acabado...

**Relativamente a trabalhos com outros grupos, há companhias com as quais mais gostes de trabalhar?**  
Desde que criámos a Escola de Mulheres, deixei de ser *freelancer* a trabalhar para outras companhias, como encenadora e como actriz, embora como vocês sabem, neste momento, e com 13 anos de atraso, esteja a encenar a *Medeia* no Teatro Nacional.

**Relativamente à Escola de Mulheres, e apesar das limitações a que tem estado sujeita a companhia no que diz respeito à falta de espaço e a um claro sub-financiamento, consegues rever-te nas produções que têm feito?**

É evidente que eu gostaria de poder contar com um núcleo de actores, não para toda a vida, mas para um trabalho com alguma continuidade: por um ou dois anos. E desenvolver com eles uma linguagem comum que nem sempre é fácil de conseguir se estamos sempre a mudar de actores, e não temos uma casa que seja nossa. Mas qual é a mãe que não gosta dos seus filhos, mesmo que esses filhos andem mal vestidos e alimentados... de qualquer forma, sinto que neles, no meu teatro, está lá o que de melhor existirá em mim.

**Para além das questões financeiras, há também um mercado de televisão que torna muito difícil conseguir**

**fixar alguns actores a um projecto mais duradouro...**

Não é bem assim. Se não estamos a falar de um protagonista, a verdade é que é possível fazer convergências. Quando fizemos *As novas anatomias*<sup>6</sup>, estávamos todas a gravar para a televisão. Mas conseguimos organizar o nosso trabalho para tornar possível a produção e a apresentação regular do espectáculo. Por outro lado, o trabalho em televisão também nos dá uma maior capacidade de resposta a novas situações, de forma mais expedita, sem reserva mental, e dá-nos uma maior facilidade da memorização.

**És, portanto, de opinião que pode ser útil ao actor envolver-se em diferentes práticas artísticas, como a televisão ou o cinema, por exemplo? Pode mesmo melhorar a sua qualidade de representação?**

Reparem que o tempo em que o cinema português se vangloriava de não ter actores profissionais já passou. Hoje o cinema português é feito com actores profissionais e isso tem contribuído para melhorar a qualidade dos filmes, mas também tem assegurado novos ensinamentos aos actores. São técnicas diferentes, mas que revertem para o enriquecimento do trabalho do actor.

**Tu já estiveste ligada, de resto, a filmagens para televisão, não apenas como actriz, mas também como directora de actores, tendo em vista sobretudo que em muitos casos – como nas telenovelas – alguns dos jovens não têm qualquer formação anterior em termos de representação. Gostaste desse tipo de trabalho?**

Só o fiz uma vez, mas não quero repetir. Trata-se de um trabalho muito cansativo: é necessário estar lá a tempo inteiro, todos os dias e a todas as horas. Depois, os actores de profissão procuravam-me, pediam a minha opinião. Os que não eram actores pensavam (e às vezes diziam): "O que está esta aqui a fazer?". Apesar de tudo, há alguns que entram para a televisão sem preparação, mas depois

<sup>6</sup> De Timberlake Wertebaken, enc. Fernanda Lapa, prod. Escola de Mulheres, Teatro Taborda, 2002.

"crescem" e transformam-se em verdadeiros actores. São raros, mas existem.

### **Relativamente ao desenvolvimento da Escola de Mulheres, têm trabalhado no sentido de uma maior internacionalização?**

De facto, estamos agora envolvidas num projecto com quatro co-produtores: da Espanha, França e o Cendrev de Portugal. É a Isabel Medina, por parte da Escola de Mulheres, quem está a coordenar esse trabalho. Trata-se de um texto sobre a imigração que foi escrito a várias mãos a partir de relatos, entrevistas e notícias. A Isabel foi a mão portuguesa e feminina. Já se fizeram, na Comuna e em Sevilha, leituras encenadas desse texto – *O olhar do outro* – e será produzido inicialmente em Portugal, (ainda não temos espaço), no mês de Outubro e posteriormente em Espanha e França. Também, no dia 29 de Maio vamos apresentar publicamente, no Teatro S. Luiz, o Fórum Teatral Ibérico que nós, o Cendrev e vários outros grupos e profissionais de teatro, portugueses e espanhóis, entretanto criámos. A intenção é fazer intercâmbio de espectáculos, co-produções, edições de textos, ao fim e ao cabo, reconhecer que a Espanha é aqui ao lado e que temos andado demasiado tempo de costas viradas. Pessoalmente, já trabalhei em Espanha, em Santiago de Compostela, encenando três espectáculos, mas antes de existirmos como companhia.

### **Se te dessem meios para o concretizar, que projecto gostarias hoje de levar a cabo?**

Como sabem, tive sempre uma relação de amor/ódio com a *Medeia*, até pelas muitas vicissitudes por que passou este projecto para o qual fui convidada em 1993. Fez-me sofrer tanto, que acabei por nunca mais querer ouvir falar dele. Só quando o António Lagarto, enquanto ainda director artístico do Teatro D. Maria II, me interpelou nesse sentido, afirmando ser uma dívida do Teatro Nacional para comigo, voltei a pensar no assunto. A minha primeira reacção foi dizer: "Não quero nunca mais ouvir falar nisso". Era para mim uma ferida demasiado profunda que ainda me doía. Desde essa época de frustração, parece que deixei de sonhar com peças muito amadas.

### **Mas porquê essa mágoa tão profunda?**

Quando a Agustina Bessa Luís dirigia o Teatro Nacional e me convidou para encenar a *Medeia* disse-me que a primeira actriz da Companhia estava ocupada noutra projecto e eu teria de escolher outra. Respondi que não havia problema nenhum porque havia no Teatro uma grande actriz, quase sempre na sombra, e que eu achava que merecia fazer o papel. Perguntei se podia contactá-la para o papel e a Agustina consentiu. Falei com a Fernanda Alves, pois era dela que se tratava. Começou de imediato a preparar-se para o papel, começou mesmo a fazer dieta e a preparar-se fisicamente. Passado algum tempo, a Agustina chamou-me e disse-me que recebera um

telefonema do Senhor Secretário de Estado (o Dr. Santana Lopes) que lhe transmitira a surpresa e o desagrado de não ser a primeira actriz a fazer a *Medeia*. Na sequência desta conversa, a Agustina disse-me que eu teria de esperar pela disponibilidade dela e esquecer a Fernanda... A isso eu respondi que nem morta! Afinal eu tinha proposto a Fernanda Alves e a Dona Agustina tinha aceite. Este processo durou um ano e tal. De resto, havia uma outra questão que corria em simultâneo, porque estava programado que eu, enquanto preparasse a *Medeia* para a sala principal, programasse uma série de iniciativas na Sala Experimental, convidando encenadores e dinamizando aquele espaço em torno de grandes personagens trágicas da antiguidade como Electra, Clitemnestra, Helena, Agamémnon, etc.

### **Foi nesse contexto que – tão magnificamente – interpretaste *Crísótemis*, a peça de Yannis Ritsos, dirigida por Rogério de Carvalho.**

Não, isso tinha sido muito antes (em 1983). Bom, a verdade é que eu tinha feito a selecção dos textos todos e falado com diversos encenadores, mas o Teatro Nacional estava nessa altura (1991-1992) "tomado" pelo *Passa por mim no Rossio*, do Filipe La Féria. Peguei então na *Medeia é bom rapaz*, de Luís Riaza, e fiz o espectáculo com o Rogério Samora e o João Grosso.

Um dia, recebi um telefonema do Luiz Francisco Rebello a dar-me os parabéns por eu ter recebido o Prémio da Crítica pelo espectáculo *Medeia é bom rapaz*, e a comunicar-me que me enviaria um estafeta com uma carta, que teria chegado à SPA assinada pela Dona Agustina Bessa Luís. No fundamental, a carta desvinculava o Teatro Nacional D. Maria do projecto da *Medeia*, não por dificuldades do teatro, mas devido à "impotência criadora" da encenadora Fernanda Lapa. E vejam lá a minha parvoíce: nem sequer a meti em tribunal...

De resto, e mesmo antes deste desfecho, eram muitas as pessoas que andavam a comentar que a *Medeia* não se faria e eu resolvi escrever à Dona Agustina perguntando se havia alguma verdade nesses comentários. E ela escreveu-me dizendo que não, que eu não acreditasse no que as pessoas maldosas andavam a inventar... E acrescentava mesmo: "Eu não vou desiludi-la, porque desiludi-la a si seria desiludir-me a mim própria". Guardo toda esta correspondência que parece retirada de páginas do Kafka... Curiosamente, no outro dia, há pouco tempo e por puro acaso, vi um documentário na televisão sobre ela, e quando alguém lhe perguntava se gostava de brincar com bonecas quando era pequena, ela disse que não, mas que se lembrava que tinha uma chamada Fernanda e que adorava arrancar-lhe a cabeça. Não pude deixar de estremecer quando ouvi isto: afinal eu sou Fernanda, e a Alves também era, só que entretanto morreu...

### **Mas já que falamos de mulheres, gostávamos de saber se naquilo que são os compromissos da condição da**



<  
Bernardo Bernardo,  
a partir de Bernardo  
Santareno,  
enc. Nuno Carinhas,  
Escola de Mulheres, 2005  
(Isabel Medina e  
Fernanda Lapa),  
fot. Margarida Dias.

**mulher em Portugal, as ligações familiares, as obrigações que nos são impostas, se te sentes limitada na tua actuação como artista de teatro.**

Neste momento, não, vivo sozinha e só sou avó nos tempos livres, que são poucos. Mas durante anos andei a brincar à super-mulher e, é claro, nunca consegui uma harmonia entre o ser mãe e ser mulher de teatro a tempo inteiro. Agora, quando estou com os meus netos é óptimo, mas a relação com eles é muito mais descomprometida do que com as minhas filhas quando ainda estavam na minha casa.

**Em qualquer circunstância, é claro que terás influenciado as tuas filhas que acabaram por seguir a carreira artística...**

Sim, de facto, elas não são engenheiras como o pai... Mas não sei se foi responsabilidade minha. Era um tempo em que éramos muito liberais, em parte, para contrabalançar a repressão de que tínhamos sido vítimas na infância. Sinto mesmo que às vezes fomos liberais demais, o certo é que nunca quis interferir nas suas decisões profissionais, pelo menos de forma consciente...

**E as tuas relações amorosas, foram felizes?**

Foram felizes enquanto foram... mas foram acabando. Se calhar, sou uma pessoa para viver sozinha. Sinto-me quase como aqueles velhos misantropos... A única coisa que às vezes me impede de ter uma vida mais desprendida é a minha cadela Medeia. De resto, adoro estar sozinha em casa. Tenho sempre tanta gente à minha volta, e às vezes sinto que não me integro bem, é como se estivesse sozinha no meio de muita gente. Mas no trabalho criativo sinto-me feliz. O trabalho burocrático é um horror, mas felizmente a Isabel Medina e a nossa produtora executiva, a Manuela

Jorge, tomam bem conta desses assuntos. Do que gosto mesmo é dos ensaios com os actores, ainda que haja conflito ou atritos, que até podem fazer doer. Mas é em função de um projecto que estamos, em comum, a concretizar. Eu esforço-me por perceber por que razão as coisas estão a acontecer, usando a minha experiência de actriz para entender os desencontros que por vezes surgem entre quem encena e quem interpreta. É tão intenso o trabalho de direcção de actores que não posso dispersar-me por outras questões ou outras relações exteriores ao trabalho.

**Não és uma pessoa que procura viver de noite, frequentando bares e mantendo uma sociabilidade mais mundana.**

Não sou agora, mas já fui... Nos anos 70, acho que sim. Saíamos do teatro e íamos para o Monte Carlo, íamos à Lontra (uma *boîte* africana na Rua de S. Bento), ou para o *After Eight*, o João Sebastião Bar e por aí fora. Foi uma época...

**Ainda como mulher, com ideias muito definidas e opções políticas claramente assumidas, achas que isso tem interferido negativamente na tua carreira?**

Tenho a certeza absoluta! Vivemos numa democracia, mas há coisas que ainda não são fáceis de digerir. Recordo, por exemplo, uma altura em que um Secretário de Estado da Cultura, falando comigo, me dizia que teria havido um complô dos comunistas sobre uma questão qualquer. E eu contestei dizendo que de modo nenhum se teria passado dessa maneira. E quando ele me perguntou por que razão eu estava tão certa disso, disse-lhe que eu era comunista. Ao que de imediato ele me disse: "Bem, minha senhora, depois desta sua confissão..." Estão a ver, assumir a

condição de comunista como sendo uma "confissão"! E isto foi em oitenta e tal. Estou convencida que nessa altura, e agora mesmo, eu tenho andado a "pagar facturas".

#### **Tens algum mestre que te tivesse entusiasmado?**

Sou muito interessada, sou bom público, gosto de teóricos e de textos que me digam coisas importantes, emocionei-me muitas vezes com alguns espectáculos. Mas penso que todos eles são diferentes uns dos outros. Um dos espectáculos que mais me tocou foi um solo da Edith Clever<sup>7</sup>. Foi representado em alemão, não havia legendas, mas a beleza que me foi transmitida por aquela mulher comoveu-me imenso. Foi enquanto trabalho de actriz que me tocou profundamente.

#### **De facto, nos teus trabalhos de encenação, percebe-se não apenas um cuidado extremo na criação de um mundo cénico, mas uma grande homogeneidade no trabalho de actores. Isso corresponde a um envolvimento grande da tua parte?**

É um trabalho de grande entrega, mas também apaixonante. Depende muito, de actor para actor, o modo como eu trabalho com cada um. Admito que sou mesmo interventiva e, embora dê espaço aos actores, reconheço-me muitas vezes neles... No fundo talvez seja o meu narcisismo disfarçado...

#### **E nunca te aconteceu, depois de o espectáculo estrear, notares que algumas das tuas directivas estão a ser alteradas?**

Isso acontece por vezes. Pode ser por influência da reacção do público, por opiniões de terceiros ou por razões do próprio actor. Às vezes zango-me, escrevo bilhetinhos e já cheguei a afirmar que um encenador deveria poder pôr em tribunal um actor que desvirtua um espectáculo...

#### **Mas a verdade é que algumas das tuas encenações são muito exigentes relativamente ao trabalho de actores. Houve uma produção no Porto, no âmbito do TEAR, *Sonho de uma noite de fúria* (em 1984), em que não**

#### **só os actores, mas também o público acabava envolvido numa quase luta física.**

Isso foi muito engraçado, era um espectáculo aparentemente anárquico, mas muito rigoroso. As meninas que pelejavam estavam vestidas como as Meninas de Velásquez e iam arrancando os vestidos até ficarem só com os espartilhos e as armações dos fatos. Recordo que o poeta José Carlos Gonzalez nos ajudou com a tradução dos dois textos: *Algo mais que dois sonhos*, de Alberto Cañas, e *Combate de Opalos e Tasia*, do Francisco Nieva. Entretanto, enquanto o texto estava a ser traduzido, eu ia desenvolvendo improvisações com as atrizes no sentido de tocar as questões da agressividade. E recordo-me de uma delas que disse logo não aceitar trabalhar nessas condições visto recusar a agressividade.

#### **E como reage uma encenadora num caso como este?**

Olhem, lembrei-me daquele exercício do Boal, de quando se passa de agredido a agressor. Eu sabia que o pai dela era comunista e tinha sido preso. E comecei a falar sobre uma situação que poderia ter sido vivida pelo pai. Ela despertou de tal maneira e investiu com uma tão grande agressividade que tive de a agarrar. Chorou imenso e eu acabei por lhe pedir desculpa por a ter encaminhado nessa direcção, fiquei preocupada por ter ido tão longe, mas esse é o trabalho de quem dirige um espectáculo. Porque a verdade é que ninguém pode declarar que não tem agressividade: faz parte do nosso ser, até por uma razão tão simples como o instinto de sobrevivência.

#### **Portanto, um encenador, para além da sua criatividade, tem também de ser bom psicólogo.**

Com certeza. Nesse espectáculo, ainda aconteceu uma outra coisa interessante. A companhia era dirigida pelo Castro Guedes e o espectáculo era para a inauguração da sala. E havia lá um actor, de quem já não recordo o nome, que fez este tipo de exercícios connosco. Mas, passadas umas semanas, deixou de aparecer. Até que um dia chegou um senhor a perguntar pelo Sr. Castro Guedes e para o avisar de que o actor em questão estava internado: era o

<sup>7</sup> Tratou-se de *Ein Traum, Was sonst?*, de Edith Clever e Hans Jürgen Syberberg, a partir de: *As troianas*, de Eurípedes, *Príncipe de Homburg*, de Kleist, e *Urfaust*, de Goethe, apresentado no Teatro Nacional D. Maria II em Abril de 1993, no âmbito de um FIT.



<  
*Medeia*,  
 de Eurípides,  
 enc. Fernanda Lapa,  
 Teatro Nacional D. Maria II,  
 2006 (Manuela de Freitas  
 e João Grosso),  
 fot. Margarida Dias.

seu psiquiatra. Acrescentou que ele não poderia voltar porque não aguentava a autoridade feminina. Estava habituado à imagem do pai. Fiquei a pensar se teria sido culpa minha. Depois contaram-me que ele era o actor que o Castro Guedes mais maltratava, e todavia, com ele não tinha nenhum problema... a questão é que o teatro só pode ser feito por pessoas que não confundam a realidade da vida com a realidade do teatro...

**Para finalizar esta nossa conversa: além deste teu projecto da *Medeia*, que outro grande projecto gostarias ainda de vir a realizar? E isso tanto no contexto da Escola de Mulheres, como num outro qualquer.**

Eu acho que já deixei de sonhar alto. Houve uma altura em que queria muito fazer Tchekov, *Três irmãs*. Gostaria de ter feito, como actriz, a Masha. Mas agora vou-me apaixonando por coisas que sejam possíveis. E Tchekov para a Escola de Mulheres é absolutamente impossível. Somos um teatro de câmara, não podemos fazer uma peça sinfónica. A propósito de Tchekov, é curioso continuar-se

com esta tradição dos tempos arrastados vindos directamente do séc. XIX. Vi uma produção em Moscovo, durante um Congresso Stanislavski/Tchekov, em que o que dominava a cena era um ritmo agitado, de grande nervosismo, uma quase histeria. Não tem nada a ver com a saudade nostálgica do futuro. Era uma reclamação desesperada, que está de acordo com os nossos tempos. Porque aquelas irmãs/atrizes são vibráteis, veementes, não correspondem a um modelo que se foi criando no Ocidente sobre o mundo de Tchekov.

**Como te definirias como artista?**

Eu não sei exactamente o que é ser um criador de teatro. Há-de ser alguém que inova, que faz avançar alguma coisa. Não acho que corresponda a esse figurino. Gosto de trabalhar no teatro com o pouco que sei, com a técnica que sei, que também mobiliza o meu inconsciente. Vou atrás de uma intuição, pouco racional, e depois tento perceber se tem sentido ou não. Considero-me uma artesã do teatro. Acho mesmo que 99% do teatro é feito por artesãos.