

# Lúcia Sigalho

## Capricho "documental e autobiográfico"

Maria João Brilhante e Rui Pina Coelho



<  
Lúcia Sigalho,  
fot. Alfredo Cunha.

"Uma persuasiva contestatária cujo estilo anárquico de teatro físico parece brotar naturalmente da sua personalidade exuberante"<sup>1</sup>. Foi assim que o crítico John O'Mahony, descrevendo o ressurgir teatral dos anos 90 em Portugal, se referiu a Lúcia Sigalho, uma das mais singulares fazedoras de teatro em Portugal e um dos expoentes de uma geração em que se depositaram muitas expectativas. Do teatro universitário para o Armazém do Ferro, de atriz a encenadora, da criação da Sensurround à Casa D'Os Dias da Água, Lúcia Sigalho tem-se mantido sempre dentro das coordenadas de um teatro que se pensa a si próprio e que se move, de crise em crise, pelos campos da *performance*, da instalação, dos multimédia. Nesta conversa, realizada na Casa D'Os Dias da Água a 4 de Setembro de 2006, Sigalho desvela alguns nós da encruzilhada criativa em que se encontra e tenta desfazer alguns dos lugares comuns geralmente atribuídos à sua obra.

**Nasceste em África. O que foi vir para Portugal? Ainda afirmas que o mais importante da tua história é ter nascido em África, "num lugar que já não existe", tal como declaraste ao *Público*<sup>2</sup>?**

Sim. O mais importante foi talvez ter nascido em Moçambique e ser católica.

**Vieste quando para Portugal?**

Vim para Portugal com onze anos. Para Santarém.

**Nestas entrevistas é frequente falar-se em mestres ou modelos. Há professores, amigos ou outras personalidades modelares que te tenham marcado?**

Estive sempre à procura dessas figuras. Acho que todos

nós procuramos isso na vida. Ainda hoje procuro pessoas que me ajudem a pensar, a ver as coisas. Eu, como não tive um percurso no teatro, não posso falar de mestres no sentido de "um professor no Conservatório" ou assim. Tive sempre um percurso estranho nesse aspecto. Mas por exemplo, enquanto jornalista, fiz uma entrevista ao Agostinho da Silva que mudou a minha vida completamente. Foi uma pessoa que em três dias (fui três dias seguidos conversar com ele...) mudou a minha vida completamente! Depois de ter feito aquela entrevista, escrevi-a, deixei-a para publicar e fui passar fome. Porque ele tinha dito... e lá fui então pela rua à procura do "self", ou do ser ou do significado da existência ou sei lá do quê! Ele era uma pessoa extraordinária. Tive mesmo muita sorte

<sup>1</sup> John O'Mahony, "The Big Experiment", *The Guardian*, 13-09-2003.

<sup>2</sup> "Toma, dou-te. É para ti", entrevista com Lucinda Canelas, *Público*, suplemento *Artes & Ócios*, 11-08-2000, p.18.

em tê-lo conhecido e ter conversado com ele – todas as pessoas que o conheceram (ou quase todas) devem dizer o mesmo...

#### **Ele emanava de facto uma força de convicções...**

É, era muito bonzinho, muito querido, os olhos muito azuis, muito esperto, muito giro, muito alegre e com um discurso completamente libertário!

#### **É nesse sentido, da liberdade, que Agostinho da Silva mudou a tua vida?**

Sim, sim... eu estava à espera que ele fosse um chato, um críptico – associava-o a um certo discurso esotérico, um bocado mais cansativo [risos]. Mas adorei-o!

Este é apenas um exemplo. Foi uma pessoa que me marcou muito. Tive um percurso de formação muito errático e uma definição de vocação também muito esquisita. Porque não sabia muito bem o que queria... E ainda estou sempre a questionar-me sobre o que quero e o que não quero. Os meus encontros fortes na vida são sempre assim: dos mais suspeitos e dos mais esquisitos!

Houve uma outra pessoa que me marcou muito no teatro: o Alberto Lopes. Eu não sei como é que ele se intitula. É um artista... Na altura era o encenador "contratado" pelo Cénico de Direito. Marcou-me imenso a passagem pelo Cénico de Direito daquela altura. Acho que o Alberto é uma pessoa muito corajosa e fiquei muito amiga dele pela vida toda. Tinha uma paciência de santo... e estava lá sempre, não sei se ele ganhava assim tanto dinheiro para estar sempre lá. Não sei se estava desempregado: tenho que lhe perguntar isso... Fazíamos autores da pesada como Kafka e Fassbinder. Os actores perguntavam-lhe: "Ó Alberto, o que é que eu faço? Tenho aqui um problema com a personagem.". E a resposta dele era horrível! "Não sei, tu é que sabes...". Depois às vezes alguém dizia: "Não concordo com isto!" Fazíamos umas assembleias de grupo, a discutir se havia de ser assim ou não. Foi um dos grupos – e só acho isso hoje – que ainda tinha aquela tradição dos grupos universitários de antes do 25 de Abril. Era um grupo muito engraçado, que tinha uma grande consciência política e que sabia da importância que o Cénico de Direito e o teatro universitário tinham tido.

#### **O Cénico de Direito funcionou como uma matriz?**

Sim, no sentido de ter sido assim que eu cheguei ao teatro.

#### **E como lá vais parar?**

Vieram ter comigo e disseram-me assim: "Nós escolhemos-te para seres do teatro!". "Que horror, nem pensem!", respondi eu. "Mas nós somos um grupo aristocrático! Não há inscrições. Nós é que decidimos quem entra e achamos

que deves ser tu!". Mas fui de castigo.

#### **Tinhas lá amigos?**

Não. Eu tinha entrado para a faculdade, não conhecia ninguém. Mas rapidamente fiz um grande grupo de amigos. Saltávamos por lá, cantávamos, aquelas coisas que os jovens fazem porque estão muito contentes de estar na faculdade! No meu caso, tinha querido ir estudar Realização de Cinema, mas nesse ano a Escola tinha fechado (isto em 1982). E lá em casa disseram-me logo que não havia cá brincadeiras e Direito era um curso de tradição na família: e lá fui eu. Os do Cénico de Direito acharam que eu devia entrar para o grupo de teatro. Foi uma praxe que me fizeram, porque eu não queria ir. Não estava nada interessada em ser actriz: detestava a ideia até porque achava que as atrizes tinham que ser todas muito bonitas. Eles estavam a ensaiar o *Sangue no pescoço da gata*<sup>3</sup>. Chego ao teatro da Cantina Velha, lá me senti uma tarde inteira, mas não se passava nada, foi uma seca horrível. Mas voltei porque eles insistiam muito... e claro, também me sentia lisonjeada por me terem escolhido.

Eram todos uns "cromos", umas pessoas muito especiais! Eles tinham feito um espectáculo no D. Maria com o Alberto Lopes, o *Ubu Rei*, e tinha corrido muito bem, pelo que estavam todos muito contentes. E um ou dois dias depois, não na Cantina Velha, mas lá na Faculdade, na sala do Cénico, nas catacumbas, uma das raparigas do grupo, a Armada, que fazia a modelo, tinha uma cena muito difícil. Foi um massacre, a noite toda a tentar fazer a cena. E isso mudou a minha visão das coisas. Ela estava ali a fazer uma coisa muito diferente dela, muito maior do que ela, e que nem ela nem ninguém sabia como é que se fazia. De repente estávamos ali todos juntos com o encenador. Gerou-se aquilo que acontece nos ensaios: uma solidariedade e uma força para tentar que algo aconteça, quase um rito sacrificial, passar a ser uma outra coisa. Foi nesse momento que fiquei completamente fascinada e interessada pela coisa teatral. Nunca tinha pensado que fosse uma coisa que fizesse uma pessoa sair de si própria, explorar os seus limites e trabalhar tanto. Até aí julgava que o teatro era uma coisa para raparigas giras! Achava que as atrizes deviam ter uns dentes bestiais, umas pernas muito compridas, uma cabeleira tal, assim tipo Farrah Fawcett.

#### **Não tinhas o hábito de ser espectadora de teatro?**

Não. Quer dizer, em Santarém havia um grupo de teatro, que eu conhecia e havia um Cine clube, em frente do Rosa Damasceno (que agora estão a demolir para fazer um condomínio privado...). Eu sei que há uma grande tradição de teatro amador em Santarém, mas nunca estive ligada

<sup>3</sup> Enc. Alberto Lopes, Cénico de Direito, 1985.



ao teatro, lá. Às vezes havia espectáculos engraçados... Mas o que mais me impressionava era um actor desse grupo de Santarém que era gago e que quando estava em palco não gaguejava.

**Que memórias guardas dos anos em que trabalhaste como jornalista no *Tempo* e no *Século*? Numa entrevista que deste a Maria Inês de Almeida, para a revista *Pública*, afirmaste que o momento de corte com o jornalismo foi, de certa forma, algo impulsivo: "Estive sentada duas horas em frente à máquina de escrever. Levantei-me, desci as escadas e nunca mais lá voltei". E deixei lá uns óculos! [risos]**

**Sabias o que ias fazer a seguir?**

Não [risos]. Foi uma altura muito difícil. Foi um processo horrível aquele fim do *Século*. Sai dos dois jornais pela mesma razão: coisas de censura. Uma de censura activa... O editor queria que eu fizesse um artigo sobre a Patrícia Cavaco Silva, porque era filha do primeiro-ministro. Ora eu, anti-cavaquista profunda! Não gosto desta coisa portuguesa do "filho de" – acho horrível, não gosto. Não era por ser uma das trinta e sete investigadoras da Odete Ferreira – a investigadora do *Pasteur* – mas sim por ser filha do PM... Eu? Nunca! Então escrevi sobre a Odete Ferreira. E o Nuno Rocha teve a grande lata de escrever um artigo sobre a Patrícia Cavaco Silva e assinar Lúcia Sigalho. E eu fui-me embora. Uma outra coisa muito importante na minha história é ser mulher. Demorei muito a perceber isso. Se fosse um homem esta questão não se punha.

**Escrevias sobre Educação?**

Sim. No *Século* já fazia de "grande repórter". Reportagens de fundo.

**O universo dos jornais foi importante? Um universo diferente para quem sai de Direito.**

Sim. Foi um colega de curso que me arranjou trabalho, o



<  
*A birra da viva*,  
de Adília Lopes,  
enc. Lúcia Sigalho,  
*Sensurround*, 2000  
(Lúcia Sigalho),  
fot. Steve Stöer.



>  
*Dedicatórias*,  
enc. Lúcia Sigalho,  
*Sensurround*, 2000  
(Cláudia Jardim),  
fot. João Tuna.

Pedro Camacho, que ainda é jornalista. E era um jornal maluco, senão também não me tinham convidado.

**Na Lúcia Sigalho fazedora de teatro ainda há algo do olhar de jornalista?**

Eu trabalho muito com jornalismo. É uma coisa que nunca deixei. Eu acho que o bom teatro tem que ter algo de jornalismo. Mas não concordo nada que a arte tenha que ser política ou realista. A grande arte ou o grande teatro pode perfeitamente ser a tela em branco ou o [Kasimir] Malevitch, ou uma coisa completamente abstracta, sem ligação com nada. Mas, na raiz, no processo que fazemos para transportar aquilo para nós, há qualquer coisa que é igual ao que se faz no jornalismo. Por isso é que eu tenho alguns trabalhos que são sobre entrevistas. A *Realidade real* [1998] eram só perguntas feitas a pessoas pelos actores. Abriamos a porta do Villaret e fazíamos as perguntas. Tudo o que se dizia na peça era só dar voz àquelas pessoas – claro que nos pontos e vírgulas estamos a dizer coisas nossas... O *Documental e Autobiográfico* [2004] a mesma coisa... mas mesmo noutras peças há sempre a preocupação de saber onde estou, de saber onde é que as coisas doem. Que é o que eu gosto no jornalismo. O tipo de jornalismo de que gosto é aquele em que o jornalista consegue mudar a nossa maneira de olhar para uma coisa. Por exemplo, durante a greve dos mineiros em Inglaterra, nos anos 80, publicaram-se centenas e centenas de notícias, e depois chegou-se à conclusão que a notícia que fez com que opinião pública caísse para o lado deles, foi uma notícia sobre os gatos que estavam nas minas e que estavam a passar fome dado que eram os mineiros que os alimentavam. E de repente foi isso que fez com que a opinião pública se virasse a favor deles. Tenho muita pena que nós, em Portugal, tenhamos tantos artigos de opinião nos jornais. Acho óptimo haver tanta gente a precisar de se exprimir e não sei quê, mas tenho pena que os jornais não dêem dinheiro suficiente para pagarem a investigação.

>  
*Dedicatórias*,  
enc. Lúcia Sigalho,  
*Sensurround*, 2000  
(Tónan Quito,  
Joaquim Horta  
e Vítor Gonçalves),  
fot. João Tuna.

**Também secretariaste a Sophia de Mello Breyner Andresen. Desculpa mudar de assunto assim de repente....**

Não faz mal. É como a minha carreira! [risos]

**Como foi essa experiência? Que tempos foram esses?**

... Foi muito bonito...

**O que fazias exactamente?**

Era secretária dela. A Sophia estava a acabar a tradução do *Much Ado about Nothing* para o Luís Miguel Cintra e estava aflita com a organização final da tradução. Precisava de uma pessoa para passar à máquina, para a ajudar a fazer aquilo. Eu tinha decidido que ia fazer teatro e ela convidou-me. Achou que estava na altura ideal. Só que ela trabalhava até às tantas da manhã... era muito nocturna. Trabalhei com ela ainda uns meses. Depois deixei de trabalhar com ela para ir fazer *A mais forte* para o Trindade... Eu fazia o trabalho de secretária "normal"... Quer dizer, não era nada normal porque eu não era secretária. Passava as coisas à máquina, via com ela a tortura da correspondência, uma tortura horrível, montes de cartas a pedirem coisas.

**Essa é também uma faceta interessante das figuras públicas. É engraçado ver esse lado?**

Era uma luta. Ela ficava exasperada com a quantidade de solicitações que lhe chegavam. Era uma pessoa extraordinária, mesmo muito especial e eu gostava muito dela. Nunca mais voltei a trabalhar com ela. Fiquei sempre com esse remorso. Ela era extraordinária, com as chávenas de chá pela casa e as folhas de papel atrás dela. Depois comíamos assim umas bananas com coentros... Cozinhava umas coisas perfeitamente extraordinárias e muito boas. E dava-me umas receitas de beleza. Ensinou-me imenso sobre a tenacidade... Mas não estive com ela muito tempo, só cerca de quatro meses. Acabei com ela a tradução do *Much Ado about Nothing*, o que deu um trabalho infernal, nunca pensei. Ela era capaz de ficar uma semana à volta de um verso que não estava bem. Para além do talento – no sentido verdadeiro do termo – tinha uma capacidade de trabalho, uma exigência que não passa pela cabeça de ninguém. Por exemplo, comove-me imenso ver a defesa que o Luís Miguel Cintra faz da tradução do *Hamlet* dela, porque sei, tenho a certeza, que ninguém sofria o que ela sofria para atingir aquela beleza. Era uma pessoa muito bondosa, muito tocada pelas coisas, muito política... Uma pessoa absolutamente extraordinária. Para mim foi uma escola de vida.

**E de ver essa relação com a criação, de ver o que é o trabalho...**

O que é o trabalho, e o que está escrito na poesia dela que é aquilo que existia na pessoa dela. Ela não renunciava às coisas em que acreditava, e estava sempre com as pessoas que amava. Ou com as causas, como Timor, já

que o grande amor dela por Timor passava pela sua grande amizade com o Ruy Cinnati.

**As tuas primeiras experiências foram enquanto actriz: no Cénico de Direito, em vários projectos pontuais, na Casa Conveniente, na Escola da Noite, no Olho – Associação Teatral. Vais aí construindo uma rede de cumplicidades. Como se processou esta evolução: de actriz a encenadora e autora?**

É uma e a mesma coisa. Não houve evolução. O actor é um encenador. Para mim o actor é um criador. É também um encenador.

**Sentes que a partir de certo momento as pessoas seguiram os seus caminhos? São caminhos que vão tocar-se no modo como vêm o teatro, ou como querem estar a fazer teatro, mas estão nos seus projectos. É essa a visão que tens das pessoas com quem fizeste coisas?**

Naquela altura estávamos juntos. Na altura era claro que o Jonas [João Garcia Miguel] tinha o projecto dele e eu tinha o meu. E que a Mónica Calle tinha o dela. Acho que fomos engolidos pelo buraco negro. Quer dizer, falo por mim... não sei dos outros. Fui engolida pelas circunstâncias e pelos trabalhos em que estou metida. Primeiro no Armazém do Ferro a tentar fazer o meu espaço... e agora na Casa dos Dias da Água... têm sido anos complicados. Desde que saímos das ruas, da *street life*, tem sido uma saga...

**Há um artigo publicado no jornal *The Guardian*<sup>4</sup> onde o crítico John O'Mahony, te qualifica como um dos "pilares gémeos do ressurgimento teatral português dos anos noventa", a par de Mónica Calle.**

Ai sim, nunca vi isso! Mas lembro-me que ele passou por aqui, estava quase com o meu filho a nascer... mas nunca li isso.

**Descrevia-te como "uma persuasiva contestatária". Assenta-te bem este epíteto?**

[risos] Lembro-me dele que andava por aí naquela altura...

**Mas havia ainda esses outros criadores com quem trabalhaste...**

O Jonas é uma pessoa em que eu encontro companhia. Embora andemos sempre às turras. Mas nele sempre encontro uma inquietação que me acompanha. Consegue acompanhar-me na insatisfação. Não tenho pachorra para aquelas pessoas que falam de teatro de um modo deslumbrado. Agora se me dizem: "Eh, pá, que horror, não se podem fazer peças assim; têm que se fazer outras". Ai é que me começa a interessar. Fazer aquela peça que não existe e que ninguém sabe exactamente como é. E a Fátima Belo, é outra grande companheira nessas especulações: porque é que o teatro não acaba de uma vez por todas? Porque é que ainda há? O que é que se podia fazer?...

<sup>4</sup> John O'Mahony, *op.cit.*



Essas perguntas básicas e estúpidas. Às vezes olho para o meu currículo completamente caótico, as peças que faço: "Isto não tem lógica nenhuma". Tenho inveja daquelas pessoas que fazem um percurso de peças sobre não sei quê... mas é porque eu de três em três peças tenho crises profundas, daquelas em que só me apetece ir para África, ou caçar gambosinos e acabar com a fome no mundo.

**Também poderá ser porque nos teus trabalhos há sempre uma filtragem do mundo. Expressas muito as tuas próprias experiências?**

Acho que toda a gente faz isso.

**Mas às vezes esconde-se isso detrás de um texto ou detrás de uma tese qualquer... Enquanto que contigo as coisas estão muito mais à vista.**

Eu acho que isso foi uma coisa que se colou ao meu trabalho. *O Documental e autobiográfico* foi a primeira e última coisa que eu fiz "documental e autobiográfica". Mas as pessoas achavam muito que os meus trabalhos eram eu própria e que aquilo era a minha vida. A primeira peça que eu fiz, escrita por mim, foi o *Black Barbie Against The White Ghosts* [1993]. O engraçado é que eu não dizia uma linha de texto meu, eram todos autores moçambicanos [Albino Magaia, Rui Knopfli e Samora Machel]... A seguir fiz o *Puro sangue* [1995]. Desatou toda a gente a dizer que era eu: estavam três homens em palco! Diziam que era a minha vida e a minha relação com os homens! E eu só pensava: "Isto não é a minha relação com os homens"... Nunca fiz aquilo com intenção de ser a minha vida, nem a minha relação com os homens nem nada disso... Fiz aquilo com a intenção de ser uma coisa de fantasia, baseada nos encantamentos que há nos jardins, nas pessoas que apanham uma fruta e ficam transformadas em qualquer coisa. A base do trabalho era completamente fantasiosa. Mas desatou tudo a escrever que era autobiográfico e ficou assim... Fiz depois um trabalho sobre o Leonardo da Vinci [*O sorriso da Gioconda*, 1996]:

também era autobiográfico!... E esses foram os meus primeiros trabalhos, ninguém me conhecia o suficiente para dizer que era autobiográfico.

**Mas isso não seria uma tentativa de ver os teus espectáculos como uma continuação ou uma extensão de uma actividade de intervenção cívica, de empenhamento...**

Naquela altura ninguém me conhecia... não percebo. Um dia gostava de perceber. É verdade que uma pessoa no fundo está em tudo o que faz, mas a intenção e a necessidade da autobiografia é uma coisa muito específica. Nunca foi uma característica do meu trabalho até ao *Documental e autobiográfico*, que é sobre a violência feita às mulheres que são mães. Chamei-lhe *Documental e autobiográfico* embora seja tudo feito com depoimentos de outras mulheres. O meu depoimento está no gesto de ter feito aquele trabalho. Mas de resto, não. Os *seres solitários* [1999], por exemplo, não era nada autobiográfico. Mas se calhar nunca conseguimos sair fora dos nossos gestos, nunca conseguimos ultrapassar-nos realmente.

**Há portanto o cliché do autobiográfico associado ao teu trabalho, e também o de veiculares uma voz feminina. Como lidas com mais esse lugar comum em relação ao teu trabalho?**

É um cliché e uma grande desvantagem. Ser mulher heterossexual é uma grande desvantagem. No teatro e em todas as áreas.

**Tentas denunciar isso nos teus espectáculos?**

Não... O meu trajecto em relação ao feminismo foi do tipo "eu não tenho nada a ver com isso, não percebo nada disso, já dei para isso, queimar os *soutiens* já foi, essa questão já nem se põe!". E comecei a perceber que o género de coisas que eu faço tem um tipo de energia e de capacidade de criar a confusão, o caos e alguma transformação. E isso tem a ver com o facto de eu ser

<  
*Caixa preta – gaivota*,  
a partir de Tchekov,  
enc. Lúcia Sigalho,  
Sensurround, 2003  
(Lúcia Sigalho),  
fot. João Tuna.

>  
*Elogio da loucura – Fora de mim*,  
enc. Lúcia Sigalho,  
Sensurround,  
2001 (Álvaro Torrinha  
e Vítor Gonçalves),  
fot. João Tuna.

>  
*Viagem à Grécia:*  
*Fragmentos e Antígona*,  
de Sófocles e Sophia de  
Melo Breyner,  
Sensurround, 2001  
(Vítor Gonçalves,  
Rogério Nuno Costa,  
Cláudia Jardim,  
Nicolau dos Mares  
e Sara Graça),  
fot. João Tuna.

mulher. Comecei a perceber isso no concreto na Casa Conveniente. Tínhamos uns blocos de cimento muito grandes e que eu usava no *Puro sangue*. Era preciso pôr aquilo de pé para a cena da banheira, e eu estava muito cansada. Eles disseram: "Vai tomar um café que fazemos isto num instante". Quando lá cheguei eles tinham feito um murozinho com as peças todas encaixadinhas umas nas outras, super organizado, muito geométrico. E eu disse: "Agora é que eu estou a perceber a diferença entre os homens e as mulheres!" – eles ficaram furiosos. Eu nem teria pensado nisso porque não teria força para isso – eu atirava-os para ali e onde ficassem, ficavam. Foi um momento de epifania para todos nós que ali estávamos [risos]. É claro que há diferenças, mas eu não ando a rebolar nas minhas diferenças, nem interessada nelas. A única coisa que mudou em mim foi, de facto, a consciência de que o feminismo em Portugal se resumiu a meia dúzia de pessoas. É pena que não haja mais no activo, porque as discriminações que são feitas às mulheres em Portugal decorrem exactamente disso: de não haver massa crítica. Há muitas meninas como eu, que diziam "feminismo, ai que horror, que foleiro! A discriminação é uma coisa que não me acontece a mim". Nesse aspecto mudei muito, mas foi uma evolução minha, ao nível político, na maneira de estar nas coisas. E de perder a ingenuidade. Por exemplo, no teatro português onde é que estão as mulheres? Sabe-se perfeitamente quantas são. São muito poucas. Quantas são e quantas poderiam ser?

**A Sensurround vem responder a isso? A essa necessidade?**

Não... eu sempre quis fazer uma companhia assim.

**O que é a Sensurround?**

Ora, é um nome estúpido que se pôs a um projecto de teatro [risos].

**O que quer ser a Sensurround?**

Isso muda muito. Agora está numa daquelas fases em que eu nem sei muito bem o que é. Já foi uma companhia cheia de gente, já foi uma companhia completamente esvaziada. Estou num momento de muita, muita, muita crise. Não sei que projectos vou fazer agora. Tenho projectos pendentes que não sei se os faça, se os cancele... Fico sempre muito deprimida com o que acontece no meio teatral, sempre fiquei... Agora as companhias mais antigas passam a ser "companhias convidadas", passam a ter dinheiro do Estado sem necessidade de concurso. Quando comecei a fazer teatro, vi uma geração inteira a bater com a cabeça nas portas e ninguém entrava. Porque é que eu com 42 anos hei-de ter medo de ir a concurso com uma miúda de 20? Terei medo que ela tenha mais talento do que eu? Se fizer espectáculos melhores do que os meus, paciência para mim, mas melhor para o resto do mundo, não é? Não sou a rainha da sucata! Como é que chegámos a esta situação em que o maior bolo do

dinheiro vai para meia dúzia de companhias, só porque são mais velhas? Estive sempre contra isso, e isto para mim é uma grande derrota. Quando eu falei, numa reunião do CCB, houve uma pessoa que me perguntou: "E a senhora, de que área é?" – essa pessoa era o Secretário de Estado da Cultura. Ninguém disse: "Isto é inaceitável". E estavam lá montes de gente nova. E depois não há política para espaços. Estamos aqui porque não há realmente alternativas. Os outros espaços são cada vez mais tributados e vão cada vez mais para as produções comerciais e para a televisão. Há toda uma série de decisões políticas que me irritam imenso. Acho que a minha crise tem a ver com isso.

**Sentes que a energia para protestar é a mesma?**

Não, porque me custou muito caro ter protestado. Paguei uma factura muito alta (ou pelo menos eu senti que paguei). Acho que todos os protestos que fiz e as posições que tomei, tomei-as em liberdade, mas senti que se repercutiram negativamente sobre o meu trabalho. E colou-se a mim uma ideia de ser contestatária, o que me cansa e chateia...

**Dentro dessa linha de contestação e do modo como o teu trabalho é recebido, queríamos perguntar-te quais são os limites de um criador artístico em relação ao poder, ao sistema. Até onde vão as concessões? Há um limite para protestar? Até onde vai? É o da sobrevivência?...**

O meu limite, agora, para protestar – quando protesto – é arranjar uma maneira de protestar muito evasiva. Em que esteja a protestar e ninguém dê por isso. E acho que toda a minha geração sente isso. Não sei se esta Ministra não terá imposto agora um limite que me pões de fora.

**Como devia ser a relação do Estado com as estruturas de produção teatral?**

Não devia mandar bitates. Acho péssima esta ideia de que o artista é um funcionário público. Isto não pode ser uma campanha de alfabetização *forever*. Não se pode ter a mentalidade de estar a dar coisas ao povo. O povo de um lado a receber e eu do outro a dar. O que é isto?! O que significa "serviço público"? Implica ter uma cota para Gil Vicente? Uma outra para autores russos? Temos que meter na cabeça que em Portugal não há actores para representar clássicos. Não se consegue fazer um Tchekov (consegue o Rogério de Carvalho...). Mas não temos vinte actores capazes de fazer Tchekov. Ou até temos, mas não há é dinheiro para os ter a trabalhar todos juntos num espectáculo. Não temos um elenco para Shakespeare porque não temos uma escola para isso. Quem é que consegue fazer Shakespeare? O Luís Miguel, de vez em quando... Mas podemos ter geniais criadores contemporâneos! E tudo depende dos critérios. O meu critério e o meu grau de exigência pode ser diferente do critério do senhor Tal. Se eu entendo que não devo fazer



<  
 Documental e  
 Autobiográfico,  
 texto e enc. Lúcia Sigalho,  
 Sensurround, 2004  
 (Joana Furtado),  
 fot. Abílio Leitão.

Shakespeare, terei as minhas razões. Não tenho que estar a justificar ao Estado: "Peço desculpa, mas eu, sabe, é que não me apetece nada fazer Shakespeare...". Há um equívoco permanente à volta destas coisas. Há a ideia de que, quando se faz um grande texto, será um grande espectáculo. Estão muito enganados. Não me dá alegria nenhuma, nem acho nada interessante a ideia de o teatro ser considerado serviço público. Isto rouba-me a alegria toda, ocupa-me muito espaço. Nem sequer tenho força para reagir. E depois eu vejo o que esta sub-orçamentação – em que estes grupos mais alternativos trabalham – faz ao tecido cultural, ao tecido artístico: as pessoas ficam cada vez mais reféns das produtoras de televisão. Grandes actores têm que fazer outras coisas – a Alexandra Lencastre, por exemplo, que era deslumbrante no *Indesejado* [enc. Orlando Neves, ACARTE, 1986]; ou se o La Féria ressuscitasse alguma das suas encenações dos anos 80, também não seriam consideradas serviço público de certeza; ou as do Carlos Fernando... E mesmo actores mais novos, como a Sandra Faleiro, que eu acho fantástica, que de vez em quando também encena.

Ana Pais, a propósito do *Cerejal – Materiais de trabalho* (o espectáculo inaugural *A Casa d'Os Dias da Água*, em 2003) e de alguma desatenção da crítica a projectos teatrais mais inovadores escreveu: "o valor, as capacidades e o imaginário dos artistas portugueses acabam por ser, muitas vezes, abafados e condicionados pela sua parca relação, ao nível da produção e da formação, com os contextos artísticos e teóricos internacionais"<sup>5</sup>. Como lidas com a atenção ou desatenção da crítica?

Custa muito. Por acaso custa muito. É das coisas com que tenho mais dificuldade em lidar. A crítica ser tão desalmada e tão pouco comprometida. Não percebe que faz parte... Eu fiz crítica no *Tempo*. O Fernando Sousa era editor da *Cultura* e convidou-me para escrever crítica. A primeira crítica que fiz foi sobre as *Três irmãs* da Cornucópia, em

que fiz uns reparos à interpretação do Luís Miguel. Mas aquilo para mim não era nada, não tinha qualquer preparação para fazer aquilo, nem tinha a noção de que as pessoas pudessem ler aquilo. Acho que a crítica em Portugal é uma coisa que existe nos jornais, provavelmente com muito poucas condições, com muito pouco dinheiro para as pessoas trabalharem, e que é uma pena não existir a um outro nível, uma crítica mais de fundo, mais de pensar e exercer um pensamento sobre as coisas. E é pena, porque é aquilo que fica escrito. Daqui a trinta anos quando forem ver o que está escrito, vão pensar que os génios eram estes, estes e estes.

#### O poder da crítica é esse.

Mas depois também têm o poder de conspurcar para sempre um objecto. E há a obsessão pela novidade. Em relação ao *Sobreviver* [2006], alguém escreveu que a Pina Bausch já tinha feito melhor.

Os títulos dos teus primeiros espectáculos remetem, de uma maneira geral, para uma ideia de luz, de combatividade, de vitalidade (*Puro sangue, Disrupção, Sorriso..., Realidade real, Birra da viva*). Os teus últimos espectáculos são, de uma maneira geral, de um tom mais desiludido ou introspectivo (*The End of Love, Sobreviver*). Isto reflecte a tua relação com o mundo? Estás de facto mais desiludida e mais introspectiva? Menos combativa?

Têm sido uns anos muito tristes.

E estes anos são a partir da saída dos Armazéns do Ferro?

É verdade que as pessoas começaram a dizer muito mal, que isto [a Casa d'Os Dias da Água] devia era fechar, e que eu estava a ganhar dinheiro em todos os sítios.

No sítio da Sensurround na *Internet* pode ler-se: "A companhia aposta numa linha de trabalho vocacionada

<sup>5</sup> Ana Pais, "Teatro em Portugal: O desafio da periferia" in *Oficina do CES*, n.º 232. Coimbra: Centro de Estudos Sociais Laboratório Associado / Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Junho de 2005.

**para a intervenção nos comportamentos contemporâneos, com base numa forte componente de formação e investigação e para a interacção com outras áreas artísticas e do conhecimento". É claro que os programas são o que são. Vamos mudando, adequando às circunstâncias, boas ou más, mas, olhando para este programa, ele ainda te diz alguma coisa ou achas que está, de alguma forma, no limbo?**

Acho que estou numa encruzilhada, num ponto crítico. Creio que só no passo seguinte é que vos poderei responder a isso. A sensação que eu tenho é que a Casa d'Os Dias da Água chateia imensa gente. É um projecto todo ao contrário do que devia ser: uma data de companhias que fazem o jeito umas às outras.

**Qual é o teu espaço na Casa d'Os Dias da Água?**

Eu sou a chefe [risos]. Não, sou fundadora d'Os Dias da Água, e sou presidente da direcção, sou a pessoa responsável administrativamente, com a Paula Sá Nogueira. Não posso ser a directora artística da Sensurround e d'Os Dias da Água ao mesmo tempo. Tem sido difícil encontrar alguém que assuma a direcção da Casa d'Os Dias da Água. Tem um problema logístico muito grande: é uma casa alugada. Quase 80% do orçamento é utilizado para pagar a existência d'Os Dias da Água.

**Ocupa-te muito tempo a gestão deste espaço?**

A gestão da Casa d'Os Dias da Água tem sido pesada e com muitos problemas. Quando viemos para cá, as aulas que dei durante os primeiros seis meses pagaram a existência do edifício. O dinheiro ia direitinho para aqui. Ai, mas isto parece o discurso da desgraçadinha! [risos]. Mas é verdade! Isto de trabalharmos durante anos com orçamentos muito abaixo do que deviam ser... Não pode ser.

**Também trabalhas esporadicamente no cinema, como argumentista e como actriz. Que espaço te ocupa o cinema?**

Não é muito. Acho que pessoas como eu, que não têm técnica, só devem fazer o que gostam e com que se sentem muito identificadas. Então no cinema, que se vê logo se a pessoa está bem ou não... Sou muito crítica com o meu trabalho. Não gosto do que fiz, acho que podia fazer muito melhor. Acho que estraguei o filme todo à Teresa Vilaverde [*Água e sal*, 2000] – se ela não fosse tão boa realizadora, aquilo tinha sido uma tragédia; a mesma coisa com o José Álvaro de Morais [*Peixe-lua*, 2000]. Não acho que seja assim uma grande mais valia. Eu trabalho com as pessoas com quem tenho empatias, paixão. E gosto muito de algum cinema que se faz em Portugal. Não vou é impingir-me a ninguém. E se quiserem trabalhar comigo não há-de ser com certeza por causa dos meus lindos dentes, ou do meu cabelo ou pelas minhas pernas. Há-de ser por uma qualquer cumplicidade. Por um encontro. É assim que eu tenho feito a minha vida.

**Gostávamos de te interrogar sobre o lugar da Sensurround no mundo. Primeiro que tudo, vais estando atenta ao que se faz lá fora? Como te integras no panorama internacional? Como situas o trabalho que fazes?**

Eu estou à frente, estou muito à frente [risos]. Não, sinto que estou na periferia. Sinto que o que eu faço aqui é absolutamente para mim. Nasce e morre aqui. Não tem repercussão. Não há criadores estrangeiros nem programadores estrangeiros que venham ver o meu trabalho. Nem eu vou a festivais internacionais. Não me sinto em corrente nenhuma. Sei que, às vezes, o trabalho que faço lança pistas que depois são aproveitadas, anos depois, num outro sítio. Sei que o meu trabalho é sincero. Mas não estou em corrente nenhuma. Estou em Portugal. E sei que o meu trabalho não é valorizado. Disso tenho perfeita consciência. Não é valorizado, nem pelo lado popular, nem pelo lado intelectual. Isto é o que vejo escrito nos jornais, e o que ouço as pessoas dizerem... Diz-se imensas vezes em relação à minha geração que éramos muito giros quando começámos, mas que agora, coitados, estamos péssimos e acabados. Que somos muito autocomplacentes. Neste momento do meu percurso, não sou uma velha carcaça, nem uma jovem esperança, "desiludi imensa gente, porque era um génio quando comecei, e agora sou um emplastro". É um bocado deprimente.

**E as companhias que passam pela Casa d'Os Dias da Água? Com as cumplicidades que se estabelecem, não vem por aí uma abertura?**

Conversamos, o que é muito importante. Mas ainda não é como acho que devia ser, como eu gostava que fosse. Gostava muito que isto fosse um sítio onde as pessoas se cruzassem mais. Que não fosse "uma barraquinha onde faço a minha peçazinha, tão lindinha..." Gostava que nos juntássemos aqui não só porque não há espaços... Gostava que as pessoas se visitassem mais e cruzassem mais. É verdade que há um padrão que se tenta perpetuar, que é o padrão dominante: de costas voltadas uns para os outros. A dança, por exemplo, está tão ciosa do seu território que se separou imenso. Há muitos factores de divisão. É claro que continuo a ter as minhas cumplicidades: uma outra pessoa que me influenciou imenso foi o Francisco Camacho. E também o João Fiadeiro e a Clara Andermatt. Mas fazermos coisas em conjunto deixou de ser natural...

**Queríamos só confrontar-te com aquilo que escreveste no programa do *Sobreviver*: "o Teatro que a Sensurround faz não se legitima no texto, não temos dúvidas de que o Teatro é uma disciplina autónoma".**

Eu e o Nikolai Pesoschinsky<sup>6</sup>. Ele às tantas irritou-se e disse: "Não, não, o teatro é uma disciplina. Nós temos esse assunto resolvido há cem anos, na Rússia" [risos].

**Como é a tua relação com a escrita e com os textos?**

<sup>6</sup> Crítico russo e professor na Academia Teatral de Sampetersburgo.



<  
*The End of Love*,  
 texto e enc. Lúcia Sigalho,  
 Sensurround, 2005  
 (Tiago Barbosa e Vera Paz),  
 fot. Abílio Leitão.

*Sobreviver*,  
 sobre textos de  
 Gonçalo M. Tavares,  
 enc. Lúcia Sigalho,  
 Sensurround, 2006  
 (Diogo Dória  
 e António Rama),  
 fot. Abílio Leitão.

### Muda de espectáculo para espectáculo ou tens uma ideia certa em relação ao material textual de que te vais apropriando?

É complicado. É diferente conforme os casos. Só fiz uma peça: *Gaspar*, do Peter Handke. Houve a Adília Lopes [*A birra da viva*, 2000]. Eu escrevi montes de coisas para a Adília Lopes. Escrevi mesmo o texto *Je vous acheterai des bonbons*. A Adília não se importou nada e aquilo parece mesmo Adília Lopes.

### A Caixa preta – Gaivota é tua...

É minha, sobre Tchekov... O *Sobreviver* foi feito a partir de três romances [*Um homem: Klaus Klump*, *A máquina de Joseph Walser* e *Jerusalém*, de Gonçalo M. Tavares]. O Gonçalo estava muito preocupado em saber de quem eram as palavras. As palavras eram todas dele. Todas! Acho que tenho sempre uma necessidade de me apropriar do texto. Foi por isso que traduzi a *Antígona*, para a perceber. O *Gaspar* também tive que o traduzir. Tenho realmente uma relação muito forte com os textos. Isso também tem muito a ver com a Sophia... Acho que o princípio do teatro também tem muito que ver com o modo como os textos são feitos. Mas às vezes os textos só aparecem muito tarde. A *Antígona* só apareceu quase no fim do processo da *Viagem à Grécia* [2001]. Não estava nada previsto ser a *Antígona*.

### Era nesse sentido que colocávamos a pergunta. É o texto um ponto de partida ou é o texto que vai preenchendo ideias ou personagens? Há a ideia de estar contra o texto?

Não, não. Gosto muito de textos. Acho que teatro é palavra. Acho que teatro é dizer. Mas acho que tenho sempre uma coisinha a acrescentar da minha lavra. Que aquilo que eu acho sobre aquele texto é que é giro. Um bocado como o que fiz com a *Gaivota*. Cortei as partes de que gostava mais e lá fiz umas repetições à minha maneira. Mas aquilo é a *Gaivota*. Não assino aquilo Lúcia Sigalho. Mas não

vejo a necessidade de, para começar a trabalhar, ter um texto. Do que eu sinto necessidade para começar um trabalho é ter uma paixão. Qualquer coisa pela qual eu esteja apaixonada e que me seja absolutamente...

### ... indispensável dizer...

Exactamente. Que eu não possa viver sem atravessar aquele bocado de vida. Que faça sentido, naquele momento da minha vida, fazer aquilo. Acho que isso é que é o grande desafio do teatro. Escolher uma coisa que seja aquilo que se quer dizer, e ter vontade de dizer alguma coisa.

### Isso leva-nos a uma outra questão. Uma das razões dessa tua "actual crise", quando dizes que não consegues escolher o que vais fazer a seguir, não terá a ver com o facto de sentires dificuldade em te relacionares ou te interessares pelas pessoas às quais o vais dizer?

É, é estar apaixonada. Ter uma relação com o público como tinha no princípio. O *feedback* daí é muito forte. Às vezes, surpreendente. É pena às vezes a crítica não ser mais irmã das coisas. Perceber que as coisas estão juntas e que podem ser feitas com amor, com a tal paixão...

### Lúcia, há algo a que queiras responder que nós não te tenhamos perguntado?

Não. Acho que em Portugal há gente muito boa – extraordinária mesmo – a fazer teatro. Acho que se faz um trabalho muito bom e que, se nós estivéssemos inseridos nalguma coisa, teríamos mais exposição. Às vezes diz-se, "há tantos projectos, tanta gente a concorrer!", mas então, porque é que não há-de haver teatro em Portugal?! Às tantas somos um país onde as pessoas têm uma necessidade maior de efabulação... "Quinhentos e tal projectos de teatro!" Em vez de dizerem: "Olha que interessante. Numa profissão tão mal paga, uma coisa tão mal amada, como é que há tanta gente a fazer tanto projecto? Vamos lá a ver isto. Se calhar há aqui qualquer coisa que vale a pena..."

>