

# Mário Barradas

## Um impenitente fazedor de teatro

Christine Zurbach e José Alberto Ferreira

José Alberto Ferreira  
é docente da Universidade  
de Évora.  
<



<  
Mário Barradas,  
fot. Paulo Nuno Silva.

*Mário Barradas, desde a aventura descentralizadora do Centro Cultural de Évora (depois Cendrev), em 1975, tem o seu lugar de trabalho teatral no Teatro Garcia de Resende, onde foi justamente homenageado a 4 de Novembro de 2006. Actor, encenador, formador, director da revista **Adágio**, tradutor, doutrinador, agitador, político, raivoso (como ele gosta de dizer), artista, este é o percurso de mais de trinta anos de teatro de um representante maior da geração que, situada entre o Portugal salazarista e a liberdade democrática, questionou o status teatral, renovou a linguagem do teatro e debateu o seu estatuto como coisa pública, batendo-se para lhe garantir um lugar nuclear na sociedade portuguesa. Uma batalha ainda em curso...*

**Começaste o teu percurso entre os palcos do Liceu de Ponta Delgada e as experiências de Lisboa e Timor. Depois veio o trabalho no TALM [Teatro Amador de Lourenço Marques]. O que te levou, neste caminho, ao teatro?**

Fui caminhando para o teatro muito cedo. No liceu de Ponta Delgada tive a sorte de ter professores muito bons. Um, Rui Galvão de Carvalho, era um anteriorista notável; outro, o Lúcio de Miranda, um excelente professor de matemática, goês, que me deu a conhecer o Rabindranath Tagore. Montaram, com o José Almeida Pavão, que foi depois reitor da Universidade dos Açores, um grupo de teatro no liceu. Fui um dos escolhidos porque, nas festas de fim de ano, declamava os sonetos do Antero. Nesse

grupo, o meu início foi exactamente com Gil Vicente, o Belzebu de Todo o Mundo e Ninguém. Depois fiz Castilho, *A volta inesperada*, de que ainda me lembro de partes. O ensaiador era António Roberti, irmão de outro grande professor, o Dr. João Bernardo, que tinha conhecido o Jouvet em Paris. Passeávamos pela avenida marginal e ele confienciava-me que o Salazar era o inimigo público número um.

**Nesse percurso, a literatura e a poesia em particular tiveram um papel muito importante.**

A verdade é que isto se foi sedimentando a par de um grande gosto que eu tinha pela poesia, pelos poemas de D. Dinis, de João Roiz de Castelo-Branco, de Martin Codax.

Depois o Bernardim Ribeiro, o Camões. Era o meu divertimento, dizer esses poemas. De maneira que diria um pouco como o François Mathouret, um grande actor francês que fez o *Timão de Atenas* na encenação do Peter Brook, que foi o dizer poesia para as pessoas que me levou a perceber que as pessoas precisavam disso, e que isso me satisfazia a mim, e que foi isso que me levou ao teatro. É uma prática que desapareceu, hoje, em Portugal. Eu disse poemas no país todo, de Viana do Castelo até Faro. Quando vim para Évora trouxe essa componente da minha actividade, organizei recitais de poesia, também com outros colegas: a Rosário Gonzaga, o Rui Nuno... Tinha um repertório enorme, sabia oitenta e tal poemas de cor.

#### Como é que aparece o Pessoa?

O Pessoa aparece em 1948, em Lisboa. Ia muito ao café Chiado onde paravam os surrealistas, o Alexandre O'Neill e o António Maria Lisboa, de quem gostava muito. E o Pessoa, sobretudo o Álvaro de Campos, eram muito falados. Eu comprei nessa altura uma colecção de poemas do Álvaro de Campos, da *Ática*, dirigida pelo Luís Montalvor que tinha feito parte do Orfeu e tinha sido amigo do Pessoa. Depois comprei os poemas do Fernando Pessoa ele mesmo, do Ricardo Reis – que eu adoro, "as rosas dos jardins de Adónis" –, do Alberto Caeiro também, com o "Guardador de Rebanhos". Isso foi em 1948, 49, 50. Era a grande paixão pelo Pessoa, que mantenho.

E pelo Bocage, o Cesário Verde, de que eu sabia "O sentimento de um ocidental" completo, e o outro poema pequeno, "Naquele piquenique de burgueses...". E pelo Régio, o Eugénio de Andrade, o Manuel da Fonseca, o Joaquim Namorado.

Uma vez fui dizer só Pessoa, a convite da Biblioteca da Universidade de Évora. Foi um pouco escandaloso porque disse o oitavo poema do "Guardador de Rebanhos", mas eu tinha o apoio do então reitor, o Ário de Azevedo, que adorava Pessoa.

Nos cinco anos em que fui estudar em Lisboa, dizia poesia por todo o lado, nas casas do Povo, eram instituições (deixem-me usar a expressão) de esquerda, todas, nos Penicheiros, no Barreiro, na Padaria do Povo, e na Casa dos Estudantes do Império, um grande ponto onde eu caí graças a um colega indiano, o Luís de Abreu Ribeiro. Lá conheci o Mário Pinto de Andrade, o Agostinho Neto, o Amílcar Cabral, o Marcelino dos Santos e outro, de que fiquei grande amigo, o Lúcio Lara, que era e ainda é do MPLA, em Angola.

E comecei a ser uma espécie de declamador oficial da Casa dos Estudantes do Império. Dizia poemas do Agostinho Neto, ainda tenho muitos poemas assinados por ele, e poemas traduzidos pelo Mário Pinto de Andrade, do David Diop, do Senghor, de vários poetas, de expressão francesa quase todos. Lembro-me perfeitamente de um poema do Diop, e de dizermos "vamos a ver se a Pide não implica com isto"! O poema terminava assim: "A pé, ó vítimas da

fome, a pé, ó danados da terra". Na delegação de Coimbra fizemos um recital meu e, no dia seguinte, uma apresentação pelo Mário Pinto de Andrade de um poema lindíssimo do Keita Fodeba, "Minuit", que encenámos com um grupo de *koras* que tocava. A minha vinda para o teatro foi assim.

#### Mas não se restringiu a Lisboa essa actividade...

Depois foi Timor. Para Timor, não ia com a ideia de fazer teatro, mas a de traduzir peças com a intenção de fazer um dia. Traduzi *Os interesses criados*, do Benavente, *O amor médico*, de Molière, do qual fiz uma encenação escrita, *The arms and the men*, do Bernard Shaw com o título *Soldado de chocolate*, que ainda tenho.

Nos últimos anos houve uma grande adoração por Timor, contra a Indonésia, mas, na verdade, quando eu lá estive, os Timorenses viviam afastados e marginalizados por nós, não falavam português. Quando eu lá estive, Timor era o feudo de uma sociedade agrícola chamada Sociedade Agrícola Pátria e Trabalho, que tinha a sua sede em Lisboa e que explorava o café, a borracha, o caju, aquilo que havia para explorar. Os chefes de Suco tinham que entregar as cotas fixadas por eles.

Havia um grupo de pessoas, de brancos, de deportados, de mestiços. Conheci uma rapariga com quem me casei mais tarde, a Joana, e juntamente com um empregado bancário, o Sousa Santos, o Cruz, o Tito, decidimos que havíamos de fazer uma peça. Foi a *Farsa de Mestre Pathelin*, na versão do Roger Allard, que eu traduzi. Entrava como actor também. Depois nunca mais parei.

#### Posteriormente fizeste um percurso já claramente centrado nos clássicos e num sentido do teatro como "coisa da polis".

Em Moçambique conheci o José Caldeira e o Vilalonga que faziam teatro de vez em quando e perguntei: "porque é que não fazem um grupo?" Desconfiança. Onde ensaiar? Os primeiros ensaios foram no meu escritório e depois num espaço cedido pelo Almeida Santos, de maneira completamente graciosa. Apoiou muito este projecto, emprestou 8.000 escudos para o primeiro espectáculo que fizemos: *O casamento à força*, de Molière e a *Farsa de Mestre Pathelin*, na versão que tinha feito em Timor. Assim nasceu o Teatro de Amadores de Lourenço Marques (TALM).

#### Eram autores clássicos. E como vias outras dramaturgias?

Gostava de umas coisas do Romeu Correia, pelo lado muito popular. O resto parecia-me muito neo-beckettiano. Havia o Bernardo Santareno com umas peças neo-lorquianas, o Rebello que é dos mais estimáveis também nessa altura, com *O dia seguinte*...

#### Não era uma dramaturgia que te interessasse...

Não. Não falava da sociedade nem dos homens e sobretudo



<  
*O senhor Puntila e o seu criado Matti*, de Bertolt Brecht, enc. Mário Barradas, 1975 (Mário Barradas e João Lagarto).

*O senhor Puntila e o seu criado Matti*, de Bertolt Brecht, enc. Mário Barradas, 1975 (Júlia Correia, José Caldeira e Mário Barradas).

não falava dos de baixo. A certa altura fizemos uma peça do Brecht em Lourenço Marques. A censura lá era uma coisa estranha porque deixava passar a maior parte das coisas que eram cortadas em Lisboa. Fiz *O Escorial*, do Ghelderode que tinha sido cortado em Lisboa. Fizemos, com o teatro cheio, várias noites. E depois a peça do Brecht, *O que diz que sim, o que diz que não*. O senhor da censura, uma espécie de representante do Ministério da Educação que dependia do governo da província, o Dr. Janeiro, chamou-me: "Não se pode fazer, Brecht é um comunista..." "Mas não, senhor Dr., Brecht ainda não era comunista quando escreveu isto. São peças para as crianças. Posso mostrar-lhe", e trouxe a edição de *l'Arche* que diz *Pièces didactiques*. "É claro, peças didácticas, é para as crianças. Faça lá!" E foi assim. Entravam o Amílcar Botica, um actor que trabalhou depois com a Luzia Maria Martins, o José Pinto Sá, que hoje é jornalista e que fazia o miúdo, e a Ana Maria Branquinho, irmã da Madalena Perdigão. Também fizemos três entremezes do Cervantes, de que gostava muito...

#### Tu eras o encenador?

E actor. E escolhia o repertório. Havia peças que gostava de fazer, o Goldoni, mas não tinha gente. Lembro-me do *Apollo de Bellaç*, do Giraudoux, uma paixão via Jovet. Fiz o *Dispensário*, do Sean O'Casey, também cortado em Lisboa. Estive em Moçambique seis anos e três meses e montei dezanove textos.

#### E qual era o teu conhecimento do debate sobre a leitura dos clássicos?

Eu recebia, por um lado, *L'avant-scène théâtre*, que trazia sempre peças, umas boas, outras más, e depois recebia o *Primer Acto*, revista que me ajudou muito. Por exemplo, sobre a encenação da *Estalajadeira* pelo Visconti abriu-me completamente os olhos sobre o Goldoni. O retorno aos clássicos era uma preocupação de ordem estética,

mas também me interessava devolver às obras o sentido que tinham, de facto, através de um trabalho dramático.

#### Quando te conheci em 74, era óbvio que estavas completamente dentro deste tipo de questões, mas não sei se partilhavas isso com muita gente, a não ser com a Cornucópia.

Sim, muito pouca gente. Antes de ir para Timor, comprei dois grandes caixotes de livros na então Livraria Barata, e descobri o Copeau, o Jovet, o Dullin com quem fiz a minha formação ética pelo lado do *The Spirit of the Little Theatre*, de Copeau, uma conferência que ele fez na América que ainda hoje me marca. O Lorca também dizia que um teatro que não é movido por um impulso social não tem o direito de se chamar teatro. Também li o Baty, e os *Cahiers de la Compagnie Renaud - Barrault*, cujos primeiros sete números eram excelentes. E depois Vilar, que foi a grande revelação da minha vida, com *De la tradition théâtrale* (1963) em que ele recusava que lhe chamassem encenador. "Eu sou um intérprete, sou um organizador do espectáculo em cena, e sou um actor".

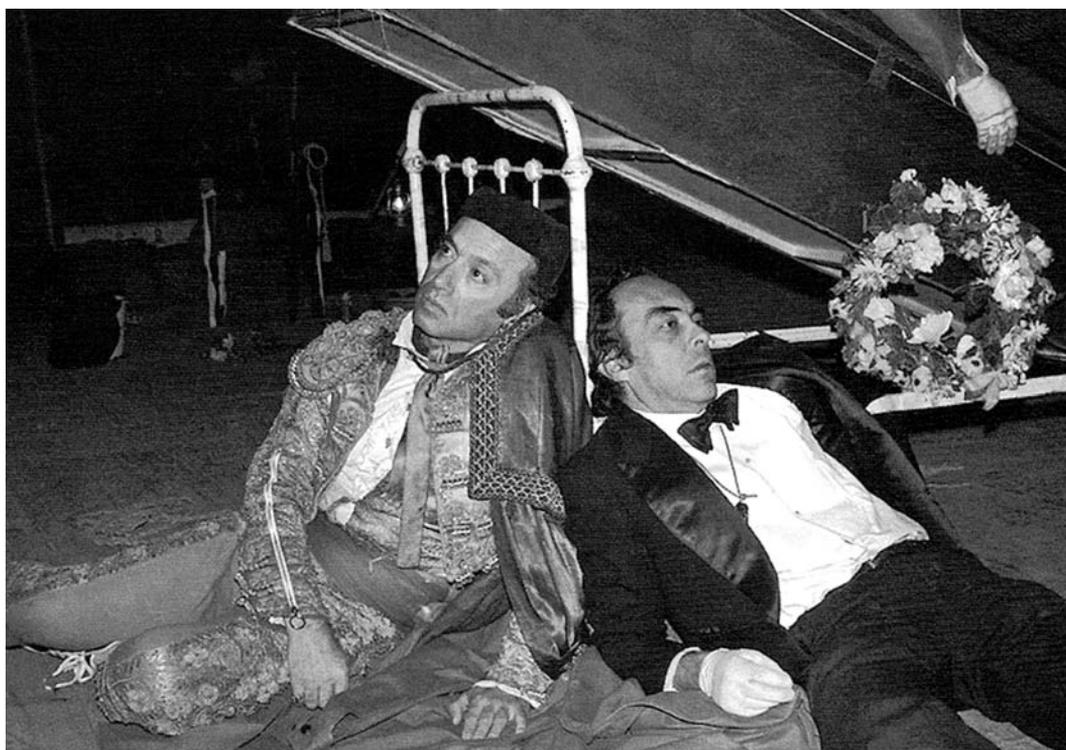
#### Ainda hoje te identificas com essa ideia...

Completamente, ainda hoje. Com muitos outros. O Peter Stein ainda recentemente, no Festival de Edimburgo no ano passado, onde fui ver o *Troilus and Cressida* do Shakespeare, dizia isso: "Nós somos as grandes vias interpretativas dos grandes textos dos grandes autores". Koltès dizia que os encenadores e os actores que querem tratar dos assuntos que lhes interessam deviam escrever as suas próprias peças "Porque o encenador deve ser como o Stanislavski com o Tchekov...".

#### E a tua relação com os clássicos, que acabaste de descrever, privilegia a qualidade da escrita, do texto, nas tuas traduções também....

O grande criador no teatro é o autor do texto. Depois, o

>  
*A noite do 28 de*  
 Setembro,  
 texto e enc. Richard  
 Démarcy,  
 Centro Cultural de Évora,  
 1975 (Joaquim Rosa  
 e Mário Barradas),  
 fot. António Algarvio.



encenador e o actor são intérpretes privilegiados da obra motora que é o texto fornecido pelo dramaturgo. A tradição clássica insere-se nessa grande qualidade. Mas nos Bonecreiros fiz *A grande imprecisão diante das muralhas da cidade*, um texto de um autor contemporâneo [Tankred Dorst]. Eu fiz aqui do [Hans Gunther] Michelsen, o *Helm*, ninguém sabia quem era e continuam a não saber, nem que tinha sido Prémio Hauptmann na Alemanha. Não foi só o Dorst, fiz também o Rafael Alberti, *Noite de guerra no Museu do Prado*. Em Moçambique fiz a *História do Jardim Zoológico*, do Albee, numa tradução do Rui Knopfli, dezassete dias depois de o Laurent Terzieff a ter estreado em Paris.

#### **Na verdade, o paradigma dos clássicos feitos em Moçambique não é restrito a um programa clássico...**

Não, era um programa baseado na qualidade dos textos. Para mim, todas as grandes revoluções do teatro, foram todas feitas através da escrita, todas: os Gregos com as suas semelhanças e diferenças, a farsa medieval, a *commedia dell'arte*... Não me passava pela cabeça fazer uma peça do Shakespeare, como o *Coriolano*, em que os elementos fossem reduzidos a quatro. "Ah, mas está lá a mensagem do Shakespeare"... É mentira, não está, é uma aldrabice! Portanto, eu não sou quezilento, sou raivoso, e não só sobre estas distorções: sou raivoso contra a gente do teatro português que copia coisas, que fotografa no estrangeiro espectáculos inteiros, que escreve textos sem citar, que são copiados integralmente como recentemente numa coisa do Deutsch, do Strehler, copiado, sem sequer pôr entre aspas! E já ouvi dizer que o Príncipe D. Manuel, filho de D. João III, veio a ser o nosso Rei D. Manuel! Sou raivoso, completamente raivoso.

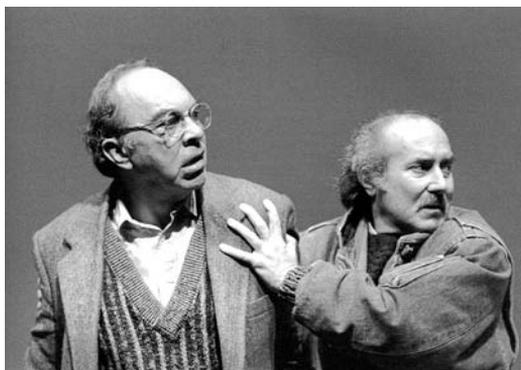
**A permanência em Estrasburgo costuma narrar-se pontuada pela tua cumplicidade com Pierre-Étienne Heymann (que te convidou para a equipa docente),**

**Koltès (que dirigiste num exercício da Escola) ou Christian Rätz (com quem colaboraste várias vezes). Viviam-se tempos especiais em França: o recente Maio de 68, a leitura em francês de Brecht, o programa da descentralização. Como vais concretizar esse sonho?**

Tinha que decidir: ou largava o teatro, ou largava a advocacia. O Sá Machado, mais tarde presidente da Gulbenkian e nessa altura director dos serviços do Ultramar da Fundação, tinha visto a *História do Jardim Zoológico*. E no fim disse-me "Vá fazer uma carreira pelo lado do teatro". Passado uns meses, escrevi para o Old Vic e para Estrasburgo, pedindo informações... A primeira resposta veio de Estrasburgo. Comprei os bilhetes de avião para Lisboa e Estrasburgo, mas dois dias antes da partida, disse-me a minha querida ex-mulher: "E os miúdos? E eu?" "Eu resolvo depois. Deixa-me ir ver". Fui à entrevista com o director da escola, o Pierre Lefèvre, um actor fabuloso, bilingue, que tinha feito parte da companhia do Old Vic, do Laurence Olivier, onde fez um Macduff. Tinha sido convidado pelo Michel Saint-Denis, também de Londres e o primeiro director da Comédie de l'Est, do TNS [Théâtre National de Strasbourg] antigo, com outros professores para fazer a escola (a Barbara Godwin, o André Ross, o Abdel Kaderfarrer). Fiz a candidatura, com uma encenação escrita da peça *Les suites d'un premier lit*, do Labiche, um *vaudeville* num acto. O António Quadros, o poeta e pintor que me tinha feito várias cenografias no TALM, fez-me uma cenografia, em que girava tudo em volta de um canapé. Entreguei o dossier, tive a entrevista com o Pierre Lefevre porque precisava de um papel dizendo que era admitido na Escola, para a Gulbenkian. Voltei para Lisboa, passados três dias tinha um telegrama dizendo "Foi admitido, etc." e fiquei com a bolsa.

**Era para três anos.**

Era. Mas ao fim de ano e meio, já com a direcção do Pierre-Étienne Heymann, chamaram-me a dizer que tinha



completado o curso de *régie / mise-en-scène* e ofereciam-me um lugar como professor assistente. Participava na selecção dos alunos, com o Roland Deville, a Ginette Herry, o Jean-Claude Giraudon, uma série deles e fiquei assim mais ano e meio.

#### Até ao regresso a Lisboa. Porque não ficaste?

E era para ter ficado, só que entretanto recebi uma carta da Dr<sup>a</sup> Madalena Perdigão, irmã da Ana Maria Branquinho que em Lourenço Marques tinha feito a *Bernarda Alba* comigo, para dirigir o exercício final do 1<sup>o</sup> ano da reforma do Conservatório a cuja comissão presidia, nomeada pelo Veiga Simão em 1972. Com a garantia que "não há censura no Conservatório", fui dirigir o exercício, e depois convidou-me para dirigir o Conservatório. O exercício era um espectáculo anticolonialista, com a presença do ministro Veiga Simão. Foi o velho Azeredo Perdigão que esteve a pôr água na fervura, disse-lhe que isto não era com os portugueses, mas com os espanhóis, era a história do Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, no Paraguai... Correu muito bem, ficaram algumas boas atrizes desse tempo, a Maria Amélia Matta que depois foi para o Nacional, a Júlia Correia que depois eu trouxe para Évora onde fez a Eva do *Puntilla*, e Isabel no *Medida por medida*. Pus algumas condições, que foram todas aceites e entrei para o Conservatório no princípio de Outubro de 1972.

O Secretário da Comissão de Reforma era o José Sasportes, que infelizmente veio a ser ministro da Cultura e depois foi para a UNESCO. Esqueceu-se, nesta fase ministerial, de algumas coisas básicas, nomeadamente de um estudo do Instituto Internacional do Teatro, da mesma UNESCO, publicado em 1982, intitulado *Les états généraux du théâtre – a stage for the world*, em que se recomenda expressamente aos governos que o único critério válido para apreciar o teatro deve ser "o seu valor artístico". Cortou os apoios ao CRAE-Évora, de que eu nem fazia parte, e mais tarde, sem referir nunca o meu nome, disse

ao arquitecto Nuno Lopes, em Paris, que tinha havido muitas pressões e que para o Cendrev não podia fazer nada. Seguido pelo posterior ministro que, a partir das suas "informações", teria afirmado que o Cendrev era um bando de "comunistas". Havia, de facto, três comunistas: um que ainda lá está, outro que partiu há muito para outras paragens e o terceiro, que sou eu próprio, nem fazia parte do CRAE-Évora. Era este "o valor artístico" da UNESCO. Foi o Secretário de Estado do PSD, o Dr. Amaral Lopes, quem resolveu o problema, mandando pagar 100.000 euros que o Estado devia ao CRAE.

#### Voltando à reforma...

Voltando à reforma. Fizemos algumas coisas que hoje faria na mesma, como tirar das paredes logo nos primeiros dias uma série de placas de mármore no átrio, com citações do Salazar, com grande escândalo dos contínuos que depois do 25 de Abril eram todos democratas... O mais positivo da tal reforma do Conservatório foi abalar e refrescar o que então se fazia com vindas de professores estrangeiros. Lembro-me do Reeves, do Peter Brook que tinha iniciado a reforma quando eu ainda estava em Estrasburgo, fiz vir o Pierre-Étienne Heymann, o Gaston Jung, o Maître Simon para a esgrima, o André Ross para a voz, etc.

#### Estes convites eram indispensáveis para reformar alguma coisa cá.

Ah sim, completamente, para reformar os métodos e a disciplina de trabalho, introduzir ideias que acabaram por passar. Com referências francesas e inglesas. Até que um dia a Madalena chamou-me para me pedir os papéis... "Mas quais papéis? Isto não era uma coisa privada, da Gulbenkian, que me tinha contratado?" "Não, isso é oficial, é para o Ministério da Educação". Ah, nesse caso, não vou passar, tinha sido chamado à polícia... "Mas você julga que o senhor ministro não o conhece?..." Houve então três pessoas que foram nomeadas sem sair no *Diário do*

&lt;

*Helm*,  
de Hans Gunther  
Michelsen,  
enc. Mário Barradas,  
Cendrev, 1991  
(Mário Barradas  
e Victor Santos),  
fot. Álvaro Corte-Real.

&lt;

*Lusitânia*,  
de Gil Vicente,  
enc. Mário Barradas,  
Cendrev, 1993  
(alunos da Escola do  
Cendrev),  
fot. Álvaro Corte-Real.

&gt;

*Tudo bem o que bem  
acaba*,  
de William Shakespeare,  
enc. Mário Barradas,  
Cendrev, 1994  
(José Russo,  
Victor Zambujo  
e Mário Barradas),

>  
*Tudo bem o que bem  
 acaba,*  
 de William Shakespeare,  
 enc. Mário Barradas,  
 Cendrev, 1994  
 (Isabel Lopes,  
 Victor Santos  
 e Mário Barradas),  
 fot. Álvaro Corte Real.



*governo* e sem o carimbo da Pide: eu, o João Benard da Costa que era da parte do cinema e o Alberto Ferreira, que era da sociologia. É certo que o marcelismo estava a acabar, foi em Março de 1973, mas faltava ainda um ano.

**O regresso a Portugal deu-te a oportunidade de integrar a Comissão de Reforma do Conservatório, mas também de trabalhar com os Bonecreiros, "um teatro como não se via em Portugal", disse um crítico.**

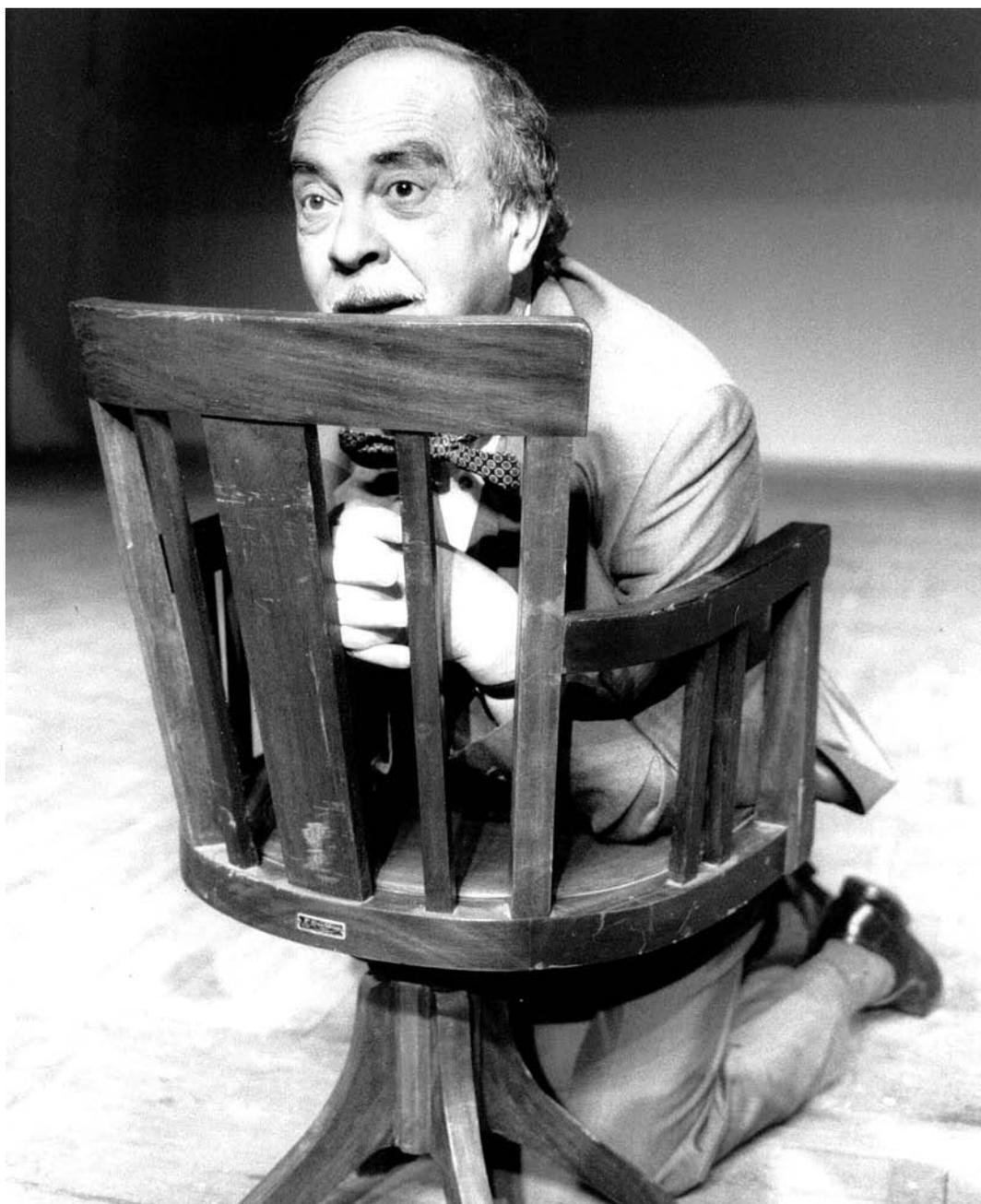
Sim, fui convidado pela Fernanda Alves, pelo Mário Jacques, pelo José Gomes, para encenar com os Bonecreiros a peça a *Mosqueta* [de Ruzante], que eu já tinha no meu cartaz de peças. Foi um casamento de paixão à primeira vista. Pedi ao Rätz que trabalhasse comigo na cenografia.

**Com este espectáculo tiveram alguns dissabores com a censura.**

Este espectáculo foi à censura do cônego Moreira das Neves. "Ótimo! Isto é uma história de *cocuage*. Tudo bem!" O certo é que o ensaio que ele tinha visto era truncado e os palavrões eram substituídos. Por exemplo, a peça começava com uma personagem que entrava em cena com cabazes e dizia: "Putá de vida!" e ele dizia "Porca de vida!" Mas era a peça completa. Proibiram-nos o cartaz, uma fotografia feita pelo Vicente Galfo, no bairro da lata do Casal Ventoso, em Lisboa, com lençóis pendurados nas barracas, e num dos lençóis estava escrito *A comédia Mosqueta* com as letras e os acentos ao contrário, o popular e rasca mesmo. Foi proibido porque em Portugal não havia barracas... Mas vendia-se por debaixo da mesa a quem ia comprar o bilhete. Fizemos uma *tournee* que durou um ano. Demos, desde a primeira representação até ao fecho, 164 espectáculos. Foi um êxito enorme. De novo fomos avaliados pela censura por causa de um padre de Leiria que considerava a peça um escândalo. Respondeu-lhe o Miguel Franco (que ainda era vivo, um dramaturgo de quem gostava de ter feito *O motim*), desencadeou-se

um processo e a *Mosqueta* teve que ser reavaliada. Monsenhor Moreira das Neves, que era poeta, quando chegou ao fim disse: "Esse padre de Leiria não entendeu nada, isso é uma história de *cocuage*!" e voltaram a aprovar e continuámos em digressão pelo resto do país. Logo a seguir mandei para a censura *A grande imprecisão diante das muralhas da cidade*, do Dorst, e veio integralmente cortada. Entretanto, o Meyer Clausen, o director do Instituto Alemão, que tinha ido ver a *Mosqueta*, chamou-me para fazer uma peça para o Instituto, de um autor alemão contemporâneo. "Tenho um autor e até tenho a peça traduzida, *A grande imprecisão*, do Tankred Dorst. "Eu sou muito amigo do Tankred Dorst e até o faço cá vir". "Mas já foi mandada à censura e foi cortada integralmente". "Mas aqui dentro a censura não existe. O Instituto é da Embaixada Alemã". Passámos dois meses lá a ensaiar. Outra vez com cenografia e máscaras do Rätz. Estreou em Janeiro de 1974, e a carreira, em vez de três semanas, prolongou-se por mais três semanas. Havia filas de espectadores da porta do Instituto à porta do Patriarcado. Com a Fernanda Alves, a maior actriz portuguesa para mim. Era gerente da cooperativa dos Bonecreiros e foi chamada por um tal Caetano de Carvalho que era do SNI, para avisar que, pronto, está feito, mas que tivessem cuidado com o que fariam a seguir, ou seja, para dizer que os Bonecreiros não fariam mais nada. Entretanto veio o 25 de Abril e começámos a ensaiar *Noite de guerra no Museu do Prado*, que estreou em Agosto na Sociedade Nacional de Belas Artes. Foi um espectáculo que gostei muito de fazer e onde entrava como actor. Costumo dizer que fui para o teatro e comecei a encenar para fazer as peças em que queria ser actor. É verdade, não fui para o teatro para encenar.

**E esta peça encerra o teu percurso no teatro de certo modo tradicional em Portugal, porque logo a seguir vem o projecto da descentralização...**



<  
*Eu Feuerbach,*  
 de Tankred Dorst,  
 enc. Fernando Mora  
 Ramos,  
 Cendrev, 1995  
 (Mário Barradas).

Eu estava a pensar na descentralização já há muito tempo. Depois do 25 de Abril, convidei o José Peixoto e fiz uma companhia com dois actores conhecidos - o Joaquim Rosa e a Clara Joana -, dois antigos alunos do Conservatório - o João Lagarto e a Júlia Correia -, mais o Avelino Bento e um actor indicado pelo Sasportes, o Luís Jacobety. E o melhor que havia para a equipa técnica, o Mano António, construtor e chefe maquinista, uma mestre de costura, das melhores que havia em Portugal, a Amélia Varejão. Foi o último argumento da Comissão Consultiva para a Actividade Teatral para eu não ir para Évora: "Vais sozinho para Évora? Sem equipa?" Até que o Director-Geral da Acção Cultural, o Vasco Pinto Leite, que trabalhava ligado ao Comandante Ramiro Correia, encerrou a discussão sobre o Centro Cultural de Évora, dizendo que era uma decisão tomada e absoluta. Assim que soube vim para aqui, a 2 de Janeiro de 1975, o despacho saiu a 11 de Janeiro.

**Sobre esta parte, que já está bastante documentada, talvez não queiras deixar de dizer alguma coisa sobre o projecto de Évora relativamente a ti. Havia de facto o teu repertório, que querias promover aqui, que fazia sentido aqui relativamente a um certo contexto, que era único...**

Era único porque falharam os outros. Não queríamos vir para Évora. Tínhamos Viseu, Coimbra, Leiria e Évora. Foi o último sítio onde viemos e foi o único em que tivemos uma receptividade enorme. O edifício estava muito degradado, chovia no palco como na rua, o sítio que viria a ser a escola era terra revolvida com umas coisas de ferro no meio, o subpalco cheirava mal, era o depósito de lixo da câmara despejado de quinze em quinze dias. Começámos por limpar o salão com os actores para termos um sítio onde começar a trabalhar, no dia 3 de Janeiro, com o Richard Demarcy, que veio montar uma das suas peças que estreou no dia 28 de Janeiro.

>  
*Um inimigo do povo,*  
 de Henrik Ibsen,  
 enc. António Mercado,  
 Cendrev, 2006  
 (Vitor Zambujo  
 e Mário Barradas),  
 fot. Paulo Nuno Silva.



**Era um contemporâneo, vivo... E Demarcy inaugura o teatro com a actualidade portuguesa. Estamos longe dos clássicos.**

Vivíssimo, que escrevia a peça ao mesmo tempo que a ensaiava. A Teresa Mota traduzia. Depois fiz uma coisa também contemporânea, muito badalada no Festival de Nancy dois ou três anos antes, o "Teatro Campesino" do Luís Valdés, da Florida: *O soldado raso*. A seguir o Luís Varela fez *As duas caras do patrão*, do Valdés e o *Lux in Tenebris* do Brecht. No fim do ano, fiz o *Puntilla*, de Brecht. No ano a seguir, fiz um Marivaux, *O preconceito vencido*. Gostava muito desta peça porque permitia uma leitura premonitória da Revolução francesa.

**Havia uma coisa estranha, para mim, que era a necessidade de discutir os espectáculos, de dialogar com o público, o que durante estes primeiros anos era sistemático.**

Durante vários anos, actuámos dessa forma. Esses espectáculos, mesmo o *Puntilla*, embora tivesse uma montagem muito complexa, corriam uma data de sítios onde havia teatros, e os outros mais pequenos iam a todo o lado, casas do povo, etc..., e hoje continuamos com essa tradição. Demos milhares de espectáculos, aqui e fora da cidade. Não é que a cidade não tenha correspondido, tem 52 000 habitantes, não se pode exigir muito mais do que 18 espectáculos Houve, contudo, espectáculos que tiveram um impacte inesperado, como foi o caso do *Auto da Lusitânia*, do Gil Vicente. Tínhamos estabelecido que fariamos Gil Vicente com bastante frequência, porque consideramos que Gil Vicente é o mestre, o pai da língua e do teatro português. É por isso que quando se diz que nós não fazemos teatro português me dá imensa vontade de rir. Fizemos 16 textos de Gil Vicente até hoje. O *Auto da Lusitânia* deu aqui 42 representações seguidas, o texto integral do *Auto*, com gente até à porta, a perceber e aderir ao espectáculo ...

**E quando fazem o Chiado, é o mesmo impacto... e com o Camões, o Prestes... Todavia são textos nada actuais em termos de linguagem, portanto há-de haver um segredo...**

É o actor e a representação. Era a maneira de montar o espectáculo com sinais e referências que as pessoas percebessem, imediatamente legíveis, e o actor, para fazer passar a legibilidade daquele texto.

**Tens a noção de teres introduzido algo na interpretação de Gil Vicente que, antes, ainda não tinha sido feito? Não tinha, não.**

**E também uma relação com um público mais jovem...**

Passou por aí. Uma outra coisa que teve uma grande importância foi a Unidade Infância, que durante doze anos fez espectáculos para a infância, alguns muito bem feitos, pelo Manuel Guerra. Criei espectadores de uma maneira que não podes imaginar. Passados dez anos, encontrava gente na rua com dezoito, dezanove anos que vinha falar-me disso e voltavam ao teatro, já crescidos, para ir ver outras coisas.

**E a formação, a Escola?**

A Escola foi um projecto fundamental. Assim que o Centro se estabilizou, eu e o Varela quisemos abrir a escola, por várias razões. Em primeiro lugar, só havia actores em Lisboa, e eram actores, quanto a mim, convencionais. Não se podia "falar de costas" em Portugal, tinha que se falar obrigatoriamente a três quartos, pondo a cabeça de lado... Isto depois de, em 1764, já ter havido essa discussão, como vem documentado na *Revue de l'Histoire du Théâtre*. O teatro português estava nesse estado. Quem cortou com isto foi a Cornucópia, os Bonecreiros, e Évora. Em segundo lugar, era preciso formar quadros para a descentralização que era um movimento imparável nessa altura. E ia ser uma coisa do Estado. Para qualquer governo



&lt;

*Um inimigo do povo*,  
de Henrik Ibsen,  
enc. António Mercado,  
Cendrev, 2006  
(Mário Barradas),  
fot. Paulo Nuno Silva.

progressista saído do 25 de Abril, era evidente que o teatro ia ser uma coisa fundamental, a escola primária dos homens esclarecidos, como dizia a Convenção da Revolução Francesa. O primeiro ano teve só um ano de formação, mas foi um ano intensíssimo. Veio muita gente de grande gabarito trabalhar aqui, o próprio André Ross esteve cá, o Stobbaerts veio para aulas de corpo e *aikido*, o Gaston Jung fez um grande atelier de dramaturgia. Depois o curso passou para dois anos e finalmente para três, até que para nós já se tornava evidente que a descentralização não se ia consolidar, ia haver companhias minoritárias, excelentes, dentro da medida do que lhes é permitido (reparem bem: do que lhes é permitido). Elas foram aparecendo ao longo destes anos, mas são pequenas companhias e o Estado está como está, hoje.

A certa altura, em 1976, constituímos a Associação Técnica e Artística da Descentralização Teatral, a ATADT, mas ela simplesmente deixou de ter objecto. Aqueles que conseguiram acabaram por consolidar projectos individuais, com mais apoio das câmaras, com algumas mais sensíveis enquanto não mudavam, como é agora o caso do Porto, etc.. E Portugal continua a ser um dos países mais atrasados da Europa, por essas e por outras.

**A questão que nos é mais cara: o teu repertório. No teu percurso, entre a encenação e o trabalho de actor, foram muitas as criações que afirmaram o criador Mário Barradas, mas essa é uma faceta frequentemente escondida pelo (ou entrelaçada com o) manto pesado da ideologia. Queres lembrar espectáculos-farol? Momentos-chave? O teu retrato como artista...**

Depois do Jouvê, o meu modelo foi o Vilar. Em Estrasburgo participei em ateliers de dramaturgia com Pierre Lefèvre, Ginette Herry, Heymann, Roland Deville, Maurice Regnaut, e fiz uma aproximação através do materialismo histórico para o teatro e sobre o teatro. Brecht adquiriu uma relevância enorme, o Brecht dos exercícios, o Brecht das

pequenas peças. E fomos chegando à conclusão de que o método brechtiano podia ser aplicado aos textos todos que nós quiséssemos. Trabalhámos sobre *Les fourberies de Scapin* a partir desse método, com o método de Stanislavski que ia sempre de par (o que é que se pode aproveitar do Stanislavski, o que não se pode). Trabalhei três anos assim, e depois aqui, na Escola e no teatro, foi a mesma coisa. Não só eu, o Luis Varela também.

Entretanto, o repertório-chave, para mim, é: à cabeça, Shakespeare. Fiz aqui duas experiências: *Medida por medida* e *Tudo está bem quando acaba bem*, que eram completamente trabalhadas nesse método. No *Medida* era de uma clareza, penso eu, enorme, todos os sinais brechtianos estavam lá, desde as grandes correntes que arrastavam os prisioneiros pendurados nas grades, até àquela figura tenebrosa do Duque, que não é nada a providência divina..., mas que põe à prova por razões políticas porque quer livrar-se de um rival, o Ângelo! Por isso é que lhe chamava *black comedy* ou comédia negra. Dessas fiz mais uma, *Tudo está bem*.

Não farei a terceira porque em Portugal, só quando o PIB da Cultura for 2% é que talvez nos dêem 1%... Embora hoje já seja 1,4%, mais do que o comércio automóvel ou o imobiliário! Seria *Troilus e Cressida*, que trabalhei em Estrasburgo, que trabalhei teoricamente com um cenógrafo que também é um belo pintor, o Gérard Wackermann. Tenho esse trabalho todo feito, e uma tradução do António Conde, que aliás traduziu vários textos aqui para o Cendrev.

O Shakespeare, mas também o Goldoni, o Büchner de quem montei o *Woyzeck*, o texto fundador do realismo épico, chamar-lhe-ei assim, porque o fundador do realismo é de facto o Ibsen.

**Nesta lista só vejo autores estrangeiros. Ias incluir Vicente?**

De certeza absoluta, um grande, grande autor! Considero

como dizia o Vitorino Nemésio, que é o grande autor europeu antes do Shakespeare. Ele diz isso claramente na *Floresta de enganos*, da Inquérito (de 1941, salvo erro), diz que o Gil Vicente colocou uma pedra branca na dramaturgia de todos os países antes de um outro, cem anos depois... Shakespeare, claro!

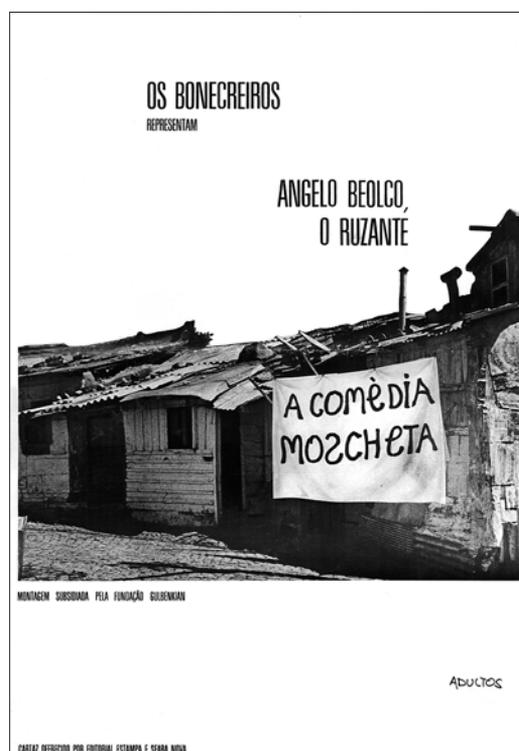
Garrett também, o grande reformador do teatro, embora não com a dimensão de um Gil Vicente ou de grandes autores, mas foi o homem que lançou o que podia ter sido o segundo período do teatro público em Portugal. Infelizmente desmoronou-se. Também foi importante na dramaturgia, embora cedendo de vez em quando às macaquices francesas, como *O Conde de Novion*, o *Falar verdade a mentir*. Mas tem outras coisas estranhamente portuguesas: o *Camões do Rossio*, o *Corcunda por amor*, com uma linguagem completamente portuguesa, e o *Frei Luís de Sousa*, um monumento da história da literatura teatral portuguesa. Depois houve alguns autores importantes como o Raul Brandão, o António Patrício, o José Régio, o Alfredo Cortez que tem uma fase extremamente interessante. Fiz aqui, do Raul Brandão, *O doído e a morte*.

#### Uma questão que se prende com o ter privilegiado os programas dos espectáculos, contando com um espectador que tem provavelmente um certo nível de informação...

Nos programas incluímos um certo tipo de textos que são informativos para o espectador, mas que são textos teóricos também, que apresentam as opções sobre o espectáculo. O que o público deve perceber é o espectáculo. E hoje o público de Évora é muito mais atento do que era há trinta anos, em que era mais emocional.

#### Da dramaturgia francesa não falaste aqui, mas fizeste o Horácio.

Fiz o *Horácio*, uns Molière... Fiz dois Marivaux. É o autor francês que a mim me diz mais coisas. Marivaux vê muito longe, toda a obra de Marivaux vê muito longe, viu o que se ia passar daí a cinquenta anos. O conflito de classes está permanentemente presente na sua obra. Houve uma coisa que me intrigou muito, na *Segunda surpresa do amor*. Há criados, tem que haver criados: há os criados privilegiados. Numa certa altura chama-se um criado pelo seu nome, La Brie. Não se sabe quem ele é, entram uns fulanos, trazem umas coisas, os criados sabem o nome de um outro criado, mas é um criado que não tem estatuto nenhum. Os outros são confidentes, do Cavaleiro, da



Marquesa. São os futuros burgueses da Revolução Francesa. O La Brie não diz nada, nem ninguém fala dele. Carrega objectos. E depois há uma massa de gente que até tem nome. Não percebia quem era, e depois vim a perceber que não é por acaso: são os *sans-culottes* da Revolução, que ele não tinha visto, mas que sabia que ia dar num confronto qualquer.

#### No teatro italiano, são os Arlequins, com um estatuto de primeiro plano no teatro.

Com o Goldoni, continua a haver, e os aristocratas, os *pechisbéus* e essa gente toda. Esse teatro revela o pulsar da sociedade, e revela-o antes, como os Gregos. *A paz*, de Aristófanes, é uma coisa terrível (encenei-a com o Varela). Chama os generais pelos nomes e não lhe cortaram a cabeça por causa disso, mas se fosse hoje, tinha pelo menos um processo num tribunal qualquer, por injúrias e ofensas pessoais. Para não falar da *Antígona*, ou do *Prometeu* que roubou o fogo dos deuses, mas não era o fogo do espírito, ao contrário das interpretações que se estão aí a fazer. Era o fogo da cozinha, o fogo com que se cozinhavam os melhores pedaços de carne para os deuses. Isso está muito bem explicado por estudiosos alemães, pelo Moom e outros antropólogos.

#### E a dramaturgia portuguesa contemporânea? Podes não querer falar sobre isso, estamos a acabar...

Conheço mal. Não tenho preconceitos. Há um autor de que gosto, é o Jaime Rocha, quis fazer aqui *Os construtores*.

#### E não falaste da crítica. Desapareceu recentemente uma figura dos anos oitenta, o Manuel João Gomes.

Ah sim, foi uma das figuras da crítica mais importante dos anos oitenta, mais acutilante, que via melhor o que se passava. Vinha cá sempre. No tempo do Shakespeare, a crítica eram os assobios e a gritaria, e no do Molière também...