

&lt;

João Perry  
na Índia, 2008  
[arquivo pessoal  
de João Perry].

# João Perry

## Viver para poder contar

Maria João Brilhante e Marta Brites Rosa

*Com uma carreira no teatro iniciada precocemente, João Perry é exemplo de um actor de múltiplos recursos que ainda recentemente podemos ver em (Selvagens) Homem dos olhos tristes, uma produção do Novo Grupo. Ligado inicialmente à Companhia Amélia Rey Colaço - Robles Monteiro, considerada durante décadas uma verdadeira escola de teatro, foi fazendo a descoberta de outros caminhos no trabalho do actor, quer através dos projectos e companhias que integrou, quer através de experiências como a que viveu no La MaMa Experimental Theatre nos Estados Unidos em 1970.*

*O cuidado e a exigência que coloca em cada nova criação desafia os limites que julgamos existirem na arte do actor, como revelou a sua composição da personagem Freud em A Visita (2000)... É hoje uma referência entre os seus pares não apenas pelo seu percurso exemplar no teatro, mas também pela participação em filmes como, entre muitos outros, Crónica dos bons malandros (Fernando Lopes, 1982), Junqueira (Cristina Hauser, 1983), Um adeus português (João Botelho, 1985), Os olhos da Ásia (João Mário Grilo, 1996), bem como na televisão, em séries e telenovelas.*

*Actor culto, sensível às artes e com uma dedicação inexcelável à composição de cada personagem, o seu nome está associado a actuações memoráveis entre as quais: António Marinheiro (1967), Tango (1968), Equus (1976), Emigrantes (1977), Baal (1980), Anatol (1987), Na solidão dos campos de algodão (1990).*

*Como encenador, além da experiência de Stolen Words no La MaMa de Nova Iorque (1971), há que salientar a criação colectiva A festa (1974) e, a partir dos anos 80, Zerlina (1988), a ópera Horácios e Curiácios (1989), A disputa (1995) e Sonho de uma noite de Verão (1996).*

<  
*História da Carochinha*,  
 de Eduardo Schwalbach,  
 enc. Robles Monteiro,  
 Companhia Rey Colaço –  
 Robles Monteiro, 1953  
 (João Perry, à direita),  
 fot. Camilo Ferreira.



<  
*Romeu e Julieta*,  
 de Shakespeare,  
 enc. Cayetano Luca de Tena,  
 Companhia Rey Colaço –  
 Robles Monteiro, 1961  
 (Canto e Castro,  
 José de Castro, João Perry,  
 Amélia Rey Colaço  
 e Jacinto Ramos),  
 fot. J. Marques.



>  
*Rapaziadas*,  
 de Victor Ruiz Iriarte,  
 enc. Amélia Rey Colaço  
 e Robles Monteiro,  
 Companhia Rey Colaço –  
 Robles Monteiro, 1953  
 (Helena Félix  
 e João Perry),  
 fot. Israel Jorge Ferreira.

### Foi decisiva a tua primeira experiência no teatro aos 12 anos? Ganhaste o bichinho do teatro? Ou podias ter partido para outra actividade?

Falando de si próprio é sempre um bocado complicado a pessoa desligar-se do que aconteceu. E dos propósitos que tinha na altura, se é que tinha algum propósito aos 12 anos, não é? Mas para mim fazer teatro era só a continuação do mundo onde eu vivia, porque sou de uma família onde havia o meu pai que era actor, e que já tinha morrido na altura – ele morreu quando eu tinha nove anos – e de uma avó que tinha feito teatro e passava a vida a mostrar-me coisas do teatro que tinha feito. O facto de eu ser convidado, na altura, por uma pessoa que eu conhecia [Amélia Rey Colaço] para fazer teatro era como deixarem-me brincar num sítio onde eu via os outros brincar. Para mim não era uma profissão: era poder ir para aquela montra brincar, mentir. Porque, todos os dias, durante um certo tempo, eu era levado para o teatro, para ficar longe de casa, onde o meu pai estava a morrer. Levavam-me para o Teatro Nacional para ver as peças, quando havia peças em cena (a exploração não era constante). Mas eu via uma peça dez, doze vezes, não a via do princípio ao fim, via as cenas de que mais gostava, que eram invariavelmente cenas de grande aparato, de movimentação física, grandes dramas, como por exemplo a *Electra* do O'Neill<sup>1</sup> em que o Villaret dizia "Electra, vai-te deitar, que são horas!" e eu entendia que aquilo era uma coisa que não era só para ela, mas também para mim. E eu saía da sala e ia-me embora e pensava "Ele está a dizer-me para me ir embora". Confundia um bocado a realidade com aquele mundo onde vivia. Talvez fosse uma maneira de fugir à realidade que não me agradava no meu quotidiano. E era muito bem tratado pelos colegas do meu pai, que, sabendo da situação em que a coisa estava, me protegiam, eram simpáticos e davam-me revistas e bombons. Eu gostava daquele ambiente em que era mais bem tratado do que em casa, onde era uma segunda, terceira, quarta figura. Não me ligavam muito, porque havia um protagonista, uma pessoa muito mais



importante que estava para partir em *tournee* para sempre. Quando aos 12 anos tive o convite da Amélia Rey Colaço e do Robles Monteiro para ler – não era um convite para entrar na peça, era para eu ler – ninguém sabia se eu era capaz de fazer aquilo. Eu duvidava imenso que fosse capaz, porque nunca tinha dito poesia em festas: em casa ou na escola. Sempre tive o maior desprezo e snobeira parva por tudo o que não fossem as luzes da ribalta todas acesas e uma grande boca de cena. Uma festazinha de liceu para mim era menos que nada. As festas dos meus primos... eu desconsiderava, nem batia palmas. Ficava a olhar da porta, nem entrava. Eles faziam aquilo lá para eles e para os familiares, que achavam muita graça, e eu nem dizia nada. E quando, ao fim de um mês e meio de ensaio, fui solto em cena, aquilo para mim era a luz. Eu ia ao encontro, não do público, que eu não via, mas da luz. Havia ribalta na altura, ou seja, toda a rampa, à nossa frente, estava iluminada e no meio dessa rampa de luz havia a caixa do ponto. Aliás, eu tinha passado a vida na caixa do ponto, que era um sítio onde me mantinha quieto; ia para o lado do ponto ver os pés dos actores passarem na minha frente e ver o ponto passar as folhas e carregar em botões: desce o pano, sobe o pano, acende a luz... As entradas da luz para as cabines... O que a Amélia e a Gina Santos – com quem me continuo a dar e entrava na primeira peça que eu fiz – diziam era que eu me desviava sempre para o sítio em que houvesse luz e ali parava e eles ficavam vidrados a pensar como é que eu tinha o instinto de encontrar a luz. Não era para me exhibir, com certeza. Era uma atracção pelo ficar encadeado, pelo brilho. Uma pessoa de olhos azuis, então, fica sem ver nada! No fundo cria uma intimidade. A luz dá-nos uma intimidade muito grande porque ficamos cegos para tudo.

**Dessas experiências de trabalho e de convívio com pessoas, se quisesse retirar as que foram maiores contribuições para a tua formação, para seres o actor que és hoje, quais seriam?**

<sup>1</sup> Trata-se do espectáculo *Electra e os fantasmas*, sobre texto de Eugene O'Neill, traduzido por Henrique Galvão, estreado a 12 de Fevereiro de 1943 no Teatro Nacional D. Maria II, com encenação de Robles Monteiro, uma produção da Companhia Amélia Rey Colaço – Robles Monteiro. Para mais informações sobre este espectáculo e todos os outros que aqui forem referidos, consultar a CEbase: <http://www.fl.ul.pt/CEbase/default.htm>



&lt;

*Três rapazes e uma rapariga*, de Roger Ferdinand, Teatro Monumental, 1957 (João Perry, Raul Solnado, Vasco Santana e Henrique Santana), [arquivo pessoal de João Perry].

A razão por que eu quis ficar no teatro foi sempre para ultrapassar as coisas que fazia mal. Alguém dizia "tu não sabes andar", "tu não te sabes sentar" e eu queria aprender a sentar-me, queria aprender a andar, queria aprender a descer as escadas sem olhar – aquelas coisas que naquela altura eram uma aprendizagem, um recurso técnico. Ou não deixar cair os finais, por exemplo. Isto quando tinha 12 anos, em 1952. E depois o facto de estar numa companhia em que eu não fazia parte do elenco, porque com aquela idade não se faz parte de elencos: entra-se nas peças em que é necessário um anão, mais longe do que isso não. Tive sorte, porque escolheram uma série de peças onde havia miúdos: peças infantis, peças onde havia um miúdo que entregava uma coisa qualquer – *As meninas da fonte da Bica*<sup>2</sup>, com a Aura Abranches. E eu tive a possibilidade de ver os ensaios (a que eu não tinha acesso anteriormente), no quotidiano, de ver como é que as pessoas se comportavam, como é que chegavam, onde é que se sentavam, a relação que estabeleciam, as coisas que me deixavam ouvir (havia coisas que não me deixavam ouvir e que eu ficava doido para saber o que era, sobretudo quando me afastavam – eu queria imediatamente saber porque é que me afastavam). Havia pessoas adoráveis, como a Aura Abranches. E o que me fascinava naquelas pessoas, mais talvez do que as suas actuações como artistas no palco, que para mim eram uma vulgaridade, era uma coisa que eu tinha adquirido como um facto quotidiano: as histórias que eu ouvia contar, e que era o outro lado do teatro (e que o meu pai não contava). Tive a possibilidade de ver o lado monótono e sensato, e o lado frívolo, passageiro, festivo, ter várias roupas e várias prendas, mesmo se ficava logo a seguir sem elas. Portanto, sempre fui habituado a viver personagens: com estes como isto, com aqueles como aquilo, com estes oiço estas conversas, sou simpático.... Nunca tive muito convívio com pessoas da minha idade. E tinha até uma falta de jeito enorme para dividir brincadeiras com pessoas da minha idade. Porque achava sempre que eles queriam

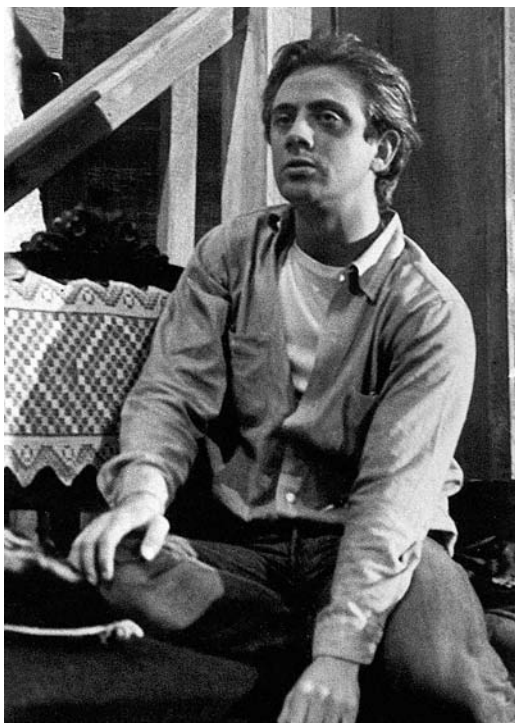
tomar espaço, ao passo que os adultos não tomam espaço: dão-nos espaço. E os da minha idade queriam brincar à sua maneira e eu estava habituado às brincadeiras dos mais velhos. E vê-los brincar em cena era melhor. Para representar é preciso vivências várias. A melhor maneira de se tornar um ser humano versátil, com uma bagagem suficiente para contar, para compreender os outros para lá de si próprio, através de si, mas "para lá de", da sua própria personalidade, é viver ao pé de várias pessoas, observá-las, ter a coragem de as admirar e de as copiar. Da cópia constante, de adquirir coisas deste e daquele: como este se senta, como é que pega na chávena, como aquela sorri, como é que traça a perna, chorou ou não chorou... A tal ponto que eu acho que, a partir de certa altura, quando me emocionava, emocionava-me sempre a pensar: "Deus queira que eu não me esqueça do que eu estou a fazer, porque quero ver como é que isto está a passar-se. Fisicamente o que é que eu estou a sentir, onde é que eu estou a sentir", e acabava por nunca me emocionar verdadeiramente. A ponto de querer sempre suspender o acto, para voltar a repeti-lo mais tarde para uma coisa utilitária. É como quem tem uma máquina fotográfica e está sempre a fotografar a viagem e nem chega a viajar, senão quando vê as fotografias. Eu também estava atrás de uma coisa com o propósito de acumular, guardar, esconder. Talvez, sempre, poupar-me ao estar, privar-me da dor total, do desconforto total, ou da alegria total... Só se percebem os outros através dessa ausência. Sempre fotografei. Não me lembro de ter chorado mortes, para além do propósito de me deixar ir atrás para ver como é que se chora. A sensação de perda, para mim, é uma estação de caminho de ferro, com o comboio a afastar-se com uma pessoa dentro. O inevitável.

**Não respondeste à pergunta sobre as experiências de trabalho, mas mais ao "modo como"...**

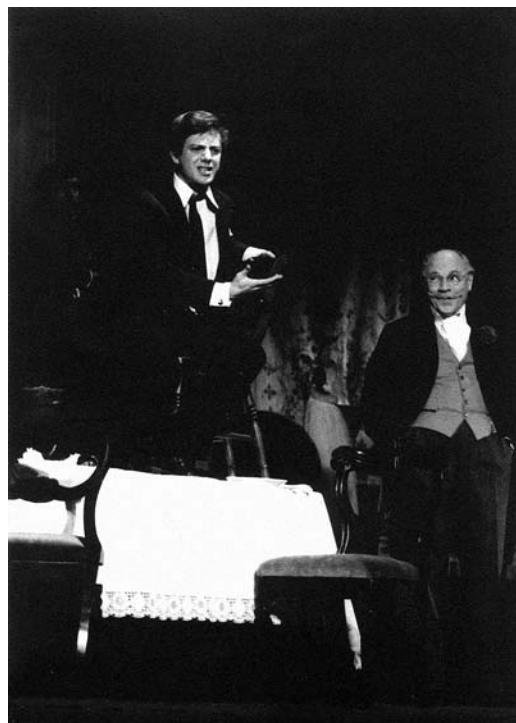
Acho que são mais as vivências. O actor tem de viver. Não acredito que seja possível contar sem passar por. É preciso

<sup>2</sup> Peça de Ramada Curto levada à cena no Teatro Nacional D. Maria II pela Companhia Amélia Rey Colaço – Robles Monteiro a 27 de Outubro de 1948.

<  
*O homem que fazia  
 chover,*  
 de Richard Nash,  
 enc. Alan Oulman,  
 TNDMII, 1965  
 (João Perry),  
 fot. J. Sales.



*Tango,*  
 de Sławomir Mrozek,  
 enc. Varela Silva,  
 Companhia Rey Colaço –  
 Robles Monteiro, 1968  
 (Baptista Fernandes,  
 João Perry e Pedro Lemos),  
 fot. J. Marques.



ler-se muito, ter uma grande memória e o sentido de perspectivar o conhecimento adquirido e reuni-lo num *patchwork* onde tudo faça sentido para aquele momento. Não é preciso viver uma batalha para relatar uma batalha, mas é preciso viver circunstâncias onde se passam traumas semelhantes a uma batalha, para as implicar na partilha desse relato. Recorrer. Ter um depósito de sedimentos a que se pode recorrer para contar isso. Há várias maneiras de interpretar: há maneiras de interpretar em que a emoção não é contida, está-se fora da emoção: são relatos puramente literários, onde a descrição conta pela emoção. A emoção quem a tem é o espectador que a ouvir, não é o actor que a comunica. O actor torna-se um porta-voz, um mensageiro grego que vem contar aquilo onde não esteve (e lhe cortam a cabeça).

**O facto de teres desenvolvido essa capacidade de observação, achas que foi sugerido ou incutido por alguém, por alguma escola, pelas tuas leituras, ou sentiste isso naturalmente? Foi uma descoberta tua?** É um bocado pretensioso uma pessoa pensar uma coisa dessas. É realmente um facto, mas não acontece só nesse campo. Um barrista faz coisas que podem ser lidas por um erudito como semelhantes às do Brancusi, ele não as faz com o propósito de ser o Brancusi. No entanto, o erudito chegou lá através de um processo determinado, e o barrista chegou lá porque foi assaltado por dúvidas, pelo desejo de experimentar, por interrogações. Porque toda a criação é feita de interrogações. Representar é preencher sítios que não se conhecem. O que se está a fazer não é servir um propósito só por esse propósito, estar ao serviço como a pele de crocodilo para a mala de crocodilo, é fazer uma coisa que não se sabe onde é que vai chegar. Essa é que é a coisa sedutora: encontrar uma coisa de que se tinha o pressentimento que talvez fosse a porta aberta, onde do lado de lá estaria aquilo e depois há um infinito de coisas para lá da porta. Uma pessoa consegue – através da prática de representar diariamente

o mesmo texto – encontrar múltiplas maneiras de dançar aquela dança, múltiplas *nuances*, múltiplos sons, para os quais, à partida, se estava surdo. Eu gosto de repor peças. Estar dois anos sem fazer uma personagem e depois voltar a fazê-la. Aquilo tudo começa a fazer um novo sentido, que nós pretendemos, que seja mais rico, porque é acrescentado com o conhecimento anterior. Está mais elaborado, está mais envelhecido. Eu adorei ir fazendo o *Tango*<sup>3</sup> em diversas versões, porque conforme ia ouvindo... é que sou muito permeável às coisas que me dizem.

#### Suscitam-te questões, é isso?

É o olhar de fora. Por vezes vai-se atrás do fazer para o espectador e, se o actor for pouco seguro, começa a fazer cambalhotas até eles aplaudirem e chorarem no colo. A plateia pode levar-te às piores atrocidades, aos *loopings* mais variados. Há que resistir e há que conduzir o espectador para os *loopings* do actor, em vez de ser o espectador a suscitar que o actor esteja sedento por alcançar o óbolo das palmas, que é uma coisa que eu odeio.

#### Achas que hoje é pedido mais ao actor, ao nível da sua formação?

Sim, felizmente. E as pessoas iniciam as suas carreiras, na maior parte das vezes, com maior informação do que a que nós tínhamos. Nós éramos verdadeiramente artesãos: aprender a fazer uma colher, depois um banco, depois uma cadeira, depois uma mesa e uma cómoda. E nem sempre esses objectos eram utilizáveis para as funções que eram desejáveis. Mas aprendíamos com uma experiência muito mais intensa, porque nos pediam para fazer muitos produtos, porque havia muita produção – uma peça podia montar-se num mês. Não quer dizer que fosse bom: era mau. Éramos sujeitos a tratos de polé. Não é nada desejável esse tipo de produção artística. Embora como aprendizagem, como prática, como treino, corresponde ao que se faz hoje numa escola. Numa escola também se põem em prática várias peças: és obrigado a

<sup>3</sup> Espectáculo estreado a 29 de Novembro de 1968 no Teatro Capitólio (Parque Mayer), reposto em 1972.



decorar várias cenas – não levas é a público. E ali eras confrontado com o resultado. E isso, de qualquer maneira, não acrescenta muito ao conhecimento, mas obriga-te a um respeito, a um rigor, a um apuro e a uma urgência maior do que para uma aula, onde podes dormir ou não, mediante a tua vontade de te afirmares e mediante aquilo que queres fazer com a tua vida profissional. Mas o que acontecia antigamente é que tu trabalhavas com muitas pessoas que te davam, não técnica (porque não havia essa palavra: era como os feriados semanais, não existia semelhante coisa)... Muitas pessoas diziam "a técnica de", mas eu nunca percebi muito bem a que é que eles se referiam.

**Então o actor desenvolvia determinadas práticas, sabia em que é que era muito bom e tentava fazer sempre isso...**

O Alves da Cunha nunca fazia revista ou comédia de *boulevard*. A minha memória dele é muito reduzida. Lembro-me mais de como era como actor, porque eu era muito pequeno quando era largado nos camarins do teatro Avenida. E era muito difícil ir para a sala directamente dos camarins: tinha de se sair à rua para entrar pela porta dos espectadores e eu ficava na caixa de luz, que era lateral à cena e portanto via pouco do espectáculo, porque eu era muito miúdo, devia ter uns 6, 7 anos. E as peças dele eram sempre uns dramalhões e toda a gente chorava sempre muito. Eu gostava mais de espectáculos "facanascostas" como *A água de duas cabeças*<sup>4</sup> do Cocteau, do que aqueles dramas muito passionais, de pessoas que se davam mal, porque isso eu já tinha em casa.

**A experiência de trabalhar com actores mais jovens dá-te a possibilidade de comparar métodos de trabalho?**

Agora estamos outra vez a seguir o molde que dizem que é a maneira de fazer em Inglaterra, que é levar tudo decorado. Mas em Inglaterra podem fazer isso, porque os actores têm uma preparação anterior enorme e aquilo



corre sobre rodas. Agora, cá há uma parte dos actores que se pode dar ao luxo de fazer semelhante coisa, embora não seja desejável, quanto a mim, mas há actores que precisam de conhecer a peça, de saber do que é que trata, o que é que significava na altura, como é que o encenador pretende expressar aquilo que contavam na época e como é que vai contar agora... Isto tudo em Inglaterra é o trabalho do actor que é ali posto, que é ajustado... e que, por vezes, é pouco interessante. Mas a técnica é o que se aprende de várias pessoas, com várias pessoas, trabalhando com elas, com este encenador, com este colega... A técnica acrescenta-se à intuição e por vezes substitui-a. Digamos que é quando passa o calor da paixão e fica o amor: aparece a técnica. Prefiro até actores piores, que fazem mais asneiras, que são mais susceptíveis de errar, mas que de vez em quando ardem mais alto, surpreendem. Gosto de ser surpreendido: a rotina é um bocado cansativa. Por isso, de vez em quando, eu tenho necessidade de largar, porque parece que estou a entrar no mesmo sítio, onde está tudo arrumado contra as paredes ou está tudo pendurado e acaba por ser um simulacro de lar de família: disso eu fujo.

**Numa entrevista tu disseste que gostavas de fazer pausas para viver.**

São pausas para me alimentar, para ver outras pessoas, para conviver, para viver. Eu só posso contar se viver. Há alturas em que não tenho nada para contar. Quando começa a haver um apego afectivo, a família, o grupo, a obrigação da fidelidade... eu não tenho jeito. Não é de hoje. É de sempre. Celebrações pontuadas de carnavais, eu não gosto. Porque eu tenho os meus próprios carnavais que são os espectáculos. Para mim está tudo ali. Só aquela celebração é que me interessa, porque é uma celebração sem compromisso. Não pertenço a grupo nenhum, não sou de um clã, não me identifico. Não há nada. É ali, naquela altura, e depois tudo se dissolve. Voltamos a partir e não há rejeição.

&lt;

*António Marinheiro*,  
de Bernardo Santareno,  
enc. Costa Ferreira,  
prod. Raul Solnado e  
Vasco Morgado, 1967  
(João Perry, Eunice Muñoz  
e José de Castro),  
[arquivo pessoal  
de João Perry].

&lt;

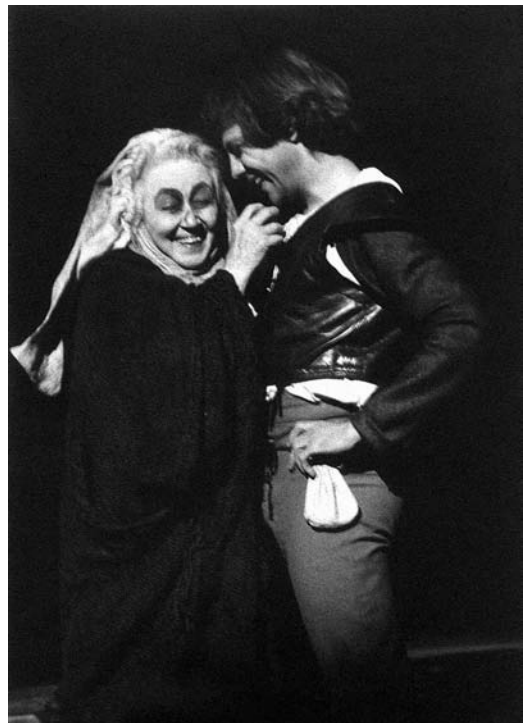
*Stolen Words*,  
de João Perry,  
Nova Iorque (EUA), 1971  
(Nick Nolte e outros),  
[arquivo pessoal  
de João Perry].

&gt;

*O pecado de João Agonia*,  
de Bernardo Santareno,  
enc. Rogério Paulo,  
Companhia Rey Colaço –  
Robles Monteiro  
(Teatro Capitólio,  
Parque Mayer),  
1969 (Erico Braga,  
Amélia Rey Colaço,  
João Perry,  
Raul de Carvalho  
e Gina Santos),  
fot. J. Marques.

<sup>4</sup> Espectáculo estreado no Teatro D. Maria II, numa produção da Companhia Amélia Rey Colaço – Robles Monteiro a 17 de Março de 1948, com encenação de Erwin Meyenburg.

>  
*Celestina*,  
 de Alejandro Casona,  
 enc. Cayetano Luca de Tena,  
 Companhia Rey Colaço –  
 Robles Monteiro, 1970  
 (Amélia Rey Colaço  
 e João Perry),  
 fot. J. Marques.



### Mas dessas pessoas há algumas...

Há imensos afectos. Isso é que é a amizade verdadeira. Há pessoas por quem eu tenho amizade e com quem tenho silêncios de anos. E a quem não telefono, na mesma cidade, nem falo. E depois quando falo, voltamos ao mesmo sítio onde estávamos antes. Parece-me que isso é que é a amizade. A amizade não é propriamente antropofágica.

### Não te parece que isso também tem a ver com a ideia de que o actor tem o seu próprio mundo, a sua comunidade?

Eu sou leal à comunidade a que pertencço. Mas a minha lealdade manifesta-se porque entro e saio. E quando entro reencontro os amigos e continuo amigo sem ser preciso trocar nada. Não me considero tão útil nem tão necessário a ela, que não me possa ausentar, entrar e sair quando achar necessário.

### Mas sentes que há uma pressão, de vária ordem, para que o actor nunca saia? A pressão económica...

A pressão económica e a falta de confiança em si próprio. A falta de confiança: se eu sair da mesa, outro vem para o lugar e eu nunca mais me sento à mesa. Se não houver lugar para me sentar à mesa, tento entrar. Se não entrar a bem, entro a mal. Logo se vê. Isto foi sempre assim. Eu saí de um espectáculo a meio<sup>5</sup>. Sai de um espectáculo em que entrava a Gina Santos, e o Curado Ribeiro, e o Pedro Lemos. E numa *tournée*, porque achei que era tão horrível, tão horrível o que estávamos a fazer, fui-me embora. Sai de cena com uma vergonha tão grande, tão grande, que disse "Não faço! Não continuo!". Bom, isto nunca aconteceu antes, segundo eles me diziam. Eu tinha 17 anos. Fui ameaçado de tudo. Não me aconteceu nada. Fui para África com o grupo Fernando Pessoa e, quando voltei, voltei para fazer *Três rapazes e uma rapariga*<sup>6</sup>. Mudava de sítio. Havia um sítio onde me tinham repudiado, achavam que eu era maluco, eu mudava de um sítio para outro. Ia fazer outra coisa ligada à profissão. Ia fazer

dobragens. Aprende-se imenso em tudo. Se se tiver o fito de recolher em tudo a maneira de se saber fazer, ou de se aprender a fazer ou de se corrigir. Até em dobragens se aprende. Aprende-se o significado da tua cara no écran. Um boneco desenhado: porque é que significa isto e não significa aquilo? Porque é que um boneco tem uma expressão assim e não outra? Eu aprendi imenso de teatro num filme que vi uma vez do Carlos Vilardebó<sup>7</sup> sobre uma colher egípcia. É uma colher egípcia de cosmética, que é iluminada de diversas maneiras e parece que está a chorar, ri e chora. E, há cerca de 4 anos, estive na Culturgest, a obra de um fotógrafo alemão<sup>8</sup>, que fotografava uma mesma cara, com diversas iluminações e em que a expressão muda de tal maneira, que uma pessoa se indaga: "ele como actor... isto é uma lição". Ou mesmo se tu vires as fotografias do Jorge Molder, aprende-se imenso para representar. Porque vês uma cara de uma pessoa que não é um actor, que tem vários significados que tu, espectador, lhe atribuis, pelo simples facto de a colocação da cabeça estar mais levantada, menos levantada. Tu indagas-te sobre o que fazer com a tua máscara. Com a tua cara, porque a tua cara não é só sensações, é a tua vontade de articular o teu físico de uma maneira ou de outra. No fundo é desenhares com o físico que tens. Isso tudo se aprende. Aprende-se desapaixonadamente, ou seja, sem a emoção. Racionalizando, criando circunstâncias em que depois tu tens a necessidade de pôr a carga da emoção que cega um bocadinho porque a emoção tenta passar à frente e precipita tudo, a pessoa tem que ter esses conhecimentos na cabeça e tem que saber a que recorrer. Estas coisas aprendem-se através de observação de fotografias, de esculturas, de outros meios de expressão e que só com tempo, só sem pressão de produzir para ganhar a vida, é que se pode ter a possibilidade de apreender. Ou então são pessoas que tiveram uma formação muito grande (mas eu não tive, porque comecei a trabalhar muito cedo e era tudo muito urgente). Só a partir dos meus 18, 20 anos, talvez, é que comecei a

<sup>5</sup> Espectáculo *A história da Carochinha*, com texto de Eduardo Schwalbach, em 1953 (espectáculo em cartaz desde 1935) no Teatro D. Maria II, numa produção da Companhia Amélia Rey Colaço - Robles Monteiro.

<sup>6</sup> Espectáculo sobre texto de Roger Ferdinand estreado no Teatro Monumental a 17 de Novembro de 1957.

<sup>7</sup> Trata-se do filme *La petite cuillère*, França, 1961.

<sup>8</sup> Trata-se de Helmar Lerski.



ganhar um ordenado considerável, com que eu já podia comprar livros à vontade. Em 1968, eu ganhava 18 contos. Era muito dinheiro. Era a Companhia Portuguesa de Comediantes (CPC). Com 28 anos. Em 1970 fui para Nova Iorque com uma bolsa. Fiz cursos na Fundação Gulbenkian com o Gutkin, com outras pessoas que por cá passavam e com o Geoffrey Reeves, com actores que vinham do Peter Brook. A ida lá fora através da Fundação Ford foi uma coisa que me caiu no prato sem eu perceber como. Não fiz o mínimo esforço, eu só fiz esforço para combater certos colegas que havia e que eram muito negativos e eu era muito contestatário, porque dava entrevistas muito grandes, dizia coisas horríveis das pessoas, com os nomes, acusava-os de inoperância. E eles levavam a mal, verdadeiramente. E bloqueavam. Mas eu tive um bocado de sorte.

### E como foi a experiência nos Estados Unidos?

Para mim a experiência nos Estados Unidos – no contacto que tive com o teatro de Ellen Stewart do La MaMa E.T.C. (Experimental Theater Club) – foi extraordinária, porque foi tudo ao contrário do que eu tinha aprendido até ali. As últimas coisas que tinha aprendido, com o Gutkin nos anos 60, era o silêncio para concentração, uma coisa quase búdica da procura da personagem, interiorização, sacralização do acto... E nos Estados Unidos era tudo ao contrário: trabalhar com os barulhos que houvesse à volta, concentrares-te não obstante haver um prédio a cair, trabalhar com o prédio a cair, para o prédio a cair, utilizar o prédio a cair. Era assimilar tudo o que te rodeava, assimilar os jogos dos colegas, assimilar tudo e criar a partir dessa parafernália. Teatro de rua. Teatro que vivia, não da interiorização sacramental grotowskiana; já tinham ultrapassado essa fase e já estavam a fazer uma coisa muito mais útil para nós, actores. Para mim foi muito útil. Sempre tinha tido a possibilidade de trabalhar em grandes silêncios, em grande concentração e ninguém podia sequer fazer ranger o chão do palco, não se podia falar cá fora,

porque quem estava a ensaiar ouvia. Era uma missa autêntica. De maneira que aquela confrontação mais tarde, com tudo a falar... era uma coisa que, no princípio, eu nem conseguia perceber como é que me ia concentrar, porque eu só pensava: "eu tenho de estar MUITO atento". O esforço era tão grande, tão grande, que a sensação era de que "nunca ninguém me pergunte nada antes de eu me conseguir concentrar, porque se eu não me consigo concentrar, se me perguntam uma coisa, eu aí não sei responder". E tudo acumulado com o facto de eu não falar suficientemente bem inglês, na altura, e ser um caos. Ao fim de um tempo isso foi sendo assimilado, graças também às pessoas que leccionavam que não eram tontas. E eu enunciava também as minhas dificuldades. Nunca tinha tido a possibilidade de enunciar dificuldades porque achava que era a única pessoa a sofrê-las. Era quase: "Eu não quero fazer enquanto não souber fazer. Não, eu só faço quando souber." Ou seja, só queria mostrar quando eu soubesse, eu não queria fazer aquilo que não sabia.

### E como é que essas experiências marcaram o trabalho que fizeste por cá?

Quando cheguei, vinha para fazer, no fundo, a vingança, porque eu vim para fazer o *Tango*. Tinha tido convites para ficar lá, apesar de ter feito uma encenação que não caiu muito bem lá. Estava encucado com um problema que tinha tido e queria fazer uma catarse através do espectáculo<sup>9</sup>, onde apareceu o Nick Nolte pela primeira vez. E lá reuni os textos do Pessoa, e com a filha da Ilse Losa [a Margarida], fiz a tradução; ela estava na Universidade de Nova Iorque. Foi engraçado e, não obstante não ter sido um sucesso, porque era um bocadinho passadista (eu não estava nada actualizado), foi engraçado fazer. Foi um caos para mim na altura, porque não me interessava nada ser encenador, nem isso nunca na vida me tinha passado pela cabeça. Foi aquela louca da Ellen Stewart: meteu-se-lhe isso na cabeça. E eu não queria nada, mas os meus colegas disseram-me: "Tu

&lt;

*O fim da macacada*,  
de Francisco Nicholson,  
Nicolau Breyner,  
Gonçalves Preto,  
Rolo Duarte  
e Mário Alberto,  
enc. Francisco Nicholson,  
Sérgio Azevedo / Teatro  
ABC, 1972 (João Perry  
ao centro, rodeado pelo  
corpo de baile),  
fot. J. Marques.

&lt;

*A festa dos alfinetinhos  
de segurança do colchão  
de molas do Sagrado  
Coração*,  
texto e enc. João Perry,  
1974  
[arquivo pessoal  
de João Perry].

&gt;

*Equus*,  
de Peter Shaffer,  
enc. Manuel Collado,  
Empresa Vasco Morgado  
/ Teatro Variedades,  
Parque Mayer, 1976  
(João Perry),  
[arquivo pessoal  
de João Perry].

<sup>9</sup> Trata-se de *Stolen Words*, a partir de textos de Fernando Pessoa, 1970/71.

>  
*Os emigrantes*,  
 de Slawomir Mrozek,  
 enc. João Lourenço,  
 Teatro Experimental do  
 Porto, 1977  
 (João Perry  
 e António Montez),  
 fot. Fernandes Gonçalves  
 e Jorge Afonso.

<sup>10</sup> Espectáculo  
 (sobre texto de Richard  
 Nash, traduzido por Costa  
 Ferreira) que se estreou a  
 4 de Outubro de 1965 no  
 Teatro Villaret, numa  
 produção da Companhia  
 Portuguesa de  
 Comediantes (CPC) no  
 ano em que este teatro  
 abria as suas portas ao  
 público.

<sup>11</sup> Espectáculo da  
 Companhia Portuguesa  
 de Comediantes, sobre o  
 texto de Bernardo  
 Santareno, teve  
 encenação de Costa  
 Ferreira e estreou no  
 Teatro São Luiz a 26 de  
 Abril de 1967.

<sup>12</sup> Com tradução de  
 Gonçalo Gomes, o texto  
 de Federico Garcia Lorca  
 teve dramaturgia de  
 Maurice Jacquemont, foi  
 ensaiado por Amélia Rey  
 Colaço e Robles Monteiro,  
 e estreou a 16 de Outubro  
 de 1948 no Teatro  
 Nacional D. Maria II.

<sup>13</sup> Encenado por João  
 Perry, este espectáculo foi  
 feito sobre tradução de  
 Maria João da Rocha  
 Afonso e estreou no  
 Teatro da Trindade a 29  
 de Agosto de 1996, numa  
 produção do Teatro  
 Nacional D. Maria II em  
 colaboração com o Teatro  
 da Trindade.

<sup>14</sup> Versão de Júlio Dantas,  
 estreada a 20 de Abril de  
 1946 no Teatro D. Maria  
 II numa encenação de  
 Amélia Rey Colaço.

és completamente doido: toda a gente quer, e tu és a única pessoa que convidam e vais dizer que não?" Quando regresssei, já vinha muito mais controlado, mais consciente. E fiz a peça que eu nunca tinha conseguido fazer...

#### Mas nessa altura havia quem dirigisse?

Sim, o Ribeiro dirigia. E o Alain Oulman dirigia, estranhamente. Aprendi imenso com ele, e não sou a única pessoa a dizer isso. A Eunice também foi dirigida por ele, na mesma peça, aliás, eu tinha um papel muito menor que o dela, em *O homem que fazia chover*<sup>10</sup> e ele dirigia. Dava-nos uma noção diferente do que tinha sido a direcção até aí. Era uma direcção psicológica e era uma comédia, claro. O António Pedro também. Os espectáculos do António Pedro eu adorava, eram uns espectáculos muito interessantes. É que é preciso ver isso tudo à luz da época que é muito diferente do que é agora. Não havia companhias a fazerem produções como a Cornucópia ou os Artistas Unidos, o Novo Grupo (com o João Lourenço) ou o Teatro da Garagem (do Carlos J. Pessoa). Havia excelentes actores disso [do naturalismo]. A Brunilde Júdice era... Há actores que eu retenho na memória de ver representar e que me fascinavam completamente: a Aura Abranches era uma actriz extraordinária, a Lalande era uma trágica. Era uma coisa de tempos. Como ela tinha uma caixa torácica muito reduzida tinha pausas e respirações curtíssimas e tinha um fâcies espantoso e uma divisão de texto invulgar, mesmo. Eu representei com ela o *António marinheiro*<sup>11</sup> e era invulgar a representação. Essa peça é que era uma gritaria: gritávamos todos. Era um espectáculo mesmo popular, de comover as pedras...

#### O teatro que então se fazia em Portugal nesse início dos anos 70 permitia-te desenvolver capacidades adquiridas nos Estados Unidos?

Não foi muito pacífico. Havia sempre pessoas que reagiam, o que era normal. Porque tinham continuado no seu



próprio e a pessoa trazia novas experiências e tinha visto novas companhias que cá não passavam. Havia aquelas passagens de reportório das companhias francesas, que vinham fazer Claudel e outras peças... E algumas companhias brasileiras: Maria Della Costa e Cassilda Becker. E traziam o realismo, novamente, e algum teatro etno. Lembro-me de ver a Maria Matos a fazer *A casa de Bernarda Alba*<sup>12</sup> e ela era uma actriz que vinha de fora do Teatro Nacional, que era uma cidadela. De repente, convidaram uma actriz, que não era muito querida internamente, mas que foi admitida dentro da companhia, com todo o espaço de uma primeira actriz; davam-lhe o espaço dela, mas não era assimilada pela companhia. Ela tinha o seu processo de representar. Fazia a Bernarda e tinha procedimentos particulares, dela, e lembro-me de ouvir críticas a como ela comia as migalhas que deixava cair no avental, e comia migalha a migalha... e isso era visto com condescendência, com sorrisos malévolos. Lembro-me de ver o Alves da Cunha com o José Gamboa, que era um actor muito interessante, corrosivo, era uma pessoa que gostava imenso de mim porque eu fazia perguntas muito inconvenientes. Era miúdo e perguntava coisas estranhíssimas. Ele fazia o lago e o Otelu era o Alves da Cunha com um *make-up* de mouro que sujava sempre a Madalena Sotto, que fazia a Desdémone. Eu era muito miúdo e adorava, porque ele sufocava a Desdémone e eu adorava vê-la estrebuchar. E depois chegava lá dentro e eles estavam todos vivos. Era fantástico olhar para eles, e aquele cheiro a manteiga de cacau para tirar a maquilhagem e o vê-los ao de perto a rirem, a falarem uns com os outros. A mentira. Porque eu passava a vida a mentir, eu era mesmo aldrabão convicto, e aquilo era fantástico porque eram adultos que mentiam todos e estavam todos satisfeitíssimos porque tinham acabado de morrer e batiam-lhes palmas. O *Sonho de uma noite de verão*<sup>13</sup>, que eu remontei, foi por causa da memória de infância que eu tinha. Eu vi a estreia da Mariana, fui ver a estreia da *Antígona*<sup>14</sup>. Lembro-me





&lt;

*Tu e eu,*  
de Friedrich Karl  
Waechter,  
enc. João Lourenço,  
Novo Grupo /  
Teatro Aberto, 1976  
(João Perry),  
fot. João Lourenço.

lindamente, até do sítio de onde vi, que foi por cima de um escudo que havia sobre as torrinas do antigo Teatro Nacional, que era tão lindo (antes de ser transformado naquele casino que é actualmente). Vi aquilo emocionado, a Antígona e a irmã da Antígona, a Ismênia, que era a Barrosinho<sup>15</sup>.

#### E o que é que se dizia de outras companhias, como a dos Comediantes de Lisboa?

Eram actores que eu não via. Eu só conhecia o Villaret e a Lalanda da *Electra*. Eu conhecia sobretudo o que se passava no Teatro Nacional, no Teatro da Trindade e nas companhias de revista. Porque eu via imensas revistas, imensas. Do Piero Bernardon, que era um empresário e que fazia revistas no Maria Vitória, nos anos 50<sup>16</sup>. De 40 até meados de 50. Revistas espantosas, infundáveis, comigo a cair de sono e a darem-me sanduíches de passarinhos fritos, que eu adorava. Ia para o camarim da Mirita Casimiro, vê-la pintar as pestanas. Esse mundo era um mundo fantástico de cheiros. E do Apolo onde eu via muitas peças, lembro-me muito bem do Teatro Apolo.

#### Os actores iam ver outros espectáculos e levavam-te?

Não eram os actores que me levavam. Era a costureira do meu pai, que me levava para os teatros. Havia as *dressers*, as *habilleuses*, que vestiam os actores. E como era a costureira que habitualmente vestia o meu pai, eu ia ter com ela, ou o meu pai entregava-me para eu ir ver as peças que eu queria ver ou as que eu insistia que queria ver mais uma vez. Às vezes ia só ver os corropios que havia na parte detrás do palco, as correrias de sobe, desce de camarim para camarim, os buracos que havia nos camarins, e as caixas do ponto, o sítio onde se faziam as luzes, que era sempre lateral. Ia para lá, sentava-me num banco alto e ficava a espreitar a cena, a ver cantar e dançar. Gostava imenso e não adormecia. Ficava eufórico e, claro, nos outros dias não ia às aulas. Mas foi uma aprendizagem de convívio muito emocionante.

#### Faste há pouco da tua experiência de encenação nos Estados Unidos e em Portugal voltaste a encenar depois de 74. Isso surgiu por uma decisão tua, por uma circunstância? Estávamos naqueles momentos de...

... de euforia. E eu tinha vindo dos Estados Unidos com aquelas ideias de fazer teatro com grupos de pessoas que não faziam habitualmente teatro. A maior parte das pessoas que entravam nesse espectáculo<sup>17</sup> não eram actores de carreira. Queriam contar uma história ou contar alguma coisa que alguém tinha escrito e que se reuniam para pôr em pé um espectáculo e faziam os figurinos, os cenários, produziam tudo. Faziam as luzes, fazia-se tudo.

#### Porque é que não continuaste?

Porque havia solicitações várias. Porque eu não me identificava com grupos, nunca fui muito escolhido por grupos. Os grupos que se organizaram na altura, o Grupo 4... Eu nunca fui chamado a colaborar com eles.

#### Mas podias querer fazer o teu próprio grupo...

Não tinha esse sentido de liderança, nunca tive. Sempre achei mais interessante fazer trabalho como actor. Porque tinha solicitações. Talvez porque fosse mais fácil, mais imediato fazer.

#### Ou porque te sentes mais atraído pela criação de uma personagem?

Sim, para estar em contacto com o público directamente. E por não ter coisas para contar eu, pessoalmente. Nem ter formação literária, que me levasse a querer comunicar através dos textos de outrem.

#### Mas A festa foi escrita por ti...

Foi e foi o caso do primeiro espectáculo que fiz nos Estados Unidos. Eu queria comunicar alguma coisa e era a forma que eu tinha de comunicar, não entrando como actor. Contar uma coisa através de outras pessoas.

<sup>15</sup> Maria Barroso.

<sup>16</sup> De nome artístico Piero, de origem italiana, nascido em Trieste a 3 de Junho de 1903, Piero Bernardon chega a Portugal em 1929. É ensaiador da empresa de António Macedo, da qual se tornará director artístico, tendo-se distinguido mais tarde como empresário teatral.

<sup>17</sup> Trata-se do espectáculo apresentado no Teatro Villaret em Abril de 1974, numa produção do colectivo Grilo do Pinóquio.

>  
*Anatol*,  
 de Arthur Schnitzler,  
 enc. Ricardo Pais,  
 Teatro Nacional  
 D. Maria II, 1987  
 (São José Lapa  
 e João Perry),  
 fot. António Lagarto.



### Mas mais tarde sentiste necessidade de o fazer através do acto de encenar.

Sim, comecei a fazer encenações com a *Zerlina*<sup>18</sup>. Foi um convite do José Ribeiro da Fonte. Foi a primeira vez que eu fiz um texto que alguém tinha escrito. Eu tentava ilustrar-me o mais possível sobre o que é que ia pôr em prática. Levava muito tempo a reunir informação sobre o que ia fazer. Porque não queria errar. Tinha a consciência de que era preciso estar muito bem fundamentado para pôr em prática aquilo que eu gostava de ter como actor. Criar para os outros aquilo que eu gostava de ter como actor. Criar circunstâncias que eu achava ideais para o trabalho do actor. E, como não me davam essa possibilidade, eu pensava "Se eu fizer, posso ter a possibilidade de mostrar o que eu gostaria de ter". Que era uma análise de texto aprofundada, debater muito tempo o texto, reunir muita informação sobre o que é que ia fazer, debater muito com os actores o que é que iam fazer, porque é que iam fazer, o que é que gostavam de fazer... Pobre da Eunice que recebeu tratos de polé de informação exaustiva. Foi fantástico o trabalho com ela. Porque ela não resistiu, aturou-me e isso foi muito divertido. Não acreditava que o mesmo fosse possível com outros actores. De maneira que fui buscar gente mais nova que me aturou e com quem eu mantive uma relação intensíssima de ligação, de convívio, na *Disputa*<sup>19</sup>, e de que eu gostei imenso. Criei laços de amizade. A certa altura houve um convite do Jorge Silva Melo, quando ele esteve no Centro Cultural de Belém, para trabalhar com os mesmos actores, porque eles tinham falado da relação que tinham desenvolvido comigo (alguns deles), o José Airosa, que eu admiro imenso como actor, e outros, como a Rita Durão. Pessoas por quem eu desenvolvi afecto e admiração, mas eu tinha imenso medo e inibia-me imenso voltar... Mais tarde sou capaz de voltar e tenho a mesma admiração e empatia por aquelas pessoas, mas receio sempre criar laços de que me seja difícil depois... desligar. Gosto de malas. Mala feita, vai embora.

### Na encenação, é essa a tua experiência: momentos muito intensos em que tinhas alguma coisa para comunicar, para expressar a partir de autores; e com a ópera *Horácios e Curiácios*<sup>20</sup> foi também assim?

A ópera foi um convite, mas eu detestei fazer a ópera. Pelo sistema de trabalho que tive, de não me ajustar àquele método de cada um trazer o trabalho e fazer. Muito individual, não tinha significado. É uma lógica diferente, não tem nada a ver comigo. Não sou capaz de me adaptar àquele género de coisas.

### E não havia grande possibilidade de tu criares as tais condições ideais.

Não. E é muito condicionado e está muito formalizado e obedece a muitos prazos: a fazer naquele dia e tem que ser. Não se pode errar e não se pode emendar. Tem que ser naquela altura e isso eu não sou capaz. Tanto que a última coisa que fiz como encenador, o *Sonho de uma noite de Verão*, foi condicionada por prazos em que eu não pude rever o que estava a fazer. Não gostei. Não sou capaz de fazer coisas assim.

### E isso tem-te afastado da encenação nestes últimos tempos? Não haver condições?

Para o tipo de trabalho que eu sou capaz de fazer, não há condições. Sei que há colegas encenadores que trabalham com condições mais soberanas, porque criaram esse espaço, mas eu não criei esse espaço para mim. Decidi que era capaz de ser melhor trabalhar como actor, individualmente, porque sei o que me é dado e sei os prazos que tenho, preparo o meu trabalho com a antecedência necessária para não me sentir coagido a fazer coisas precipitadamente, a tirar depois de ter posto, porque tenho tendência a pôr muita coisa e depois ir tirando. Porque sei que actualmente não é dado espaço, a não ser para quem tem grupos e rege os seus próprios tempos. Aliás, o erro que cometi foi o de ter os mesmo prazos para encenar um espectáculo de duas horas, com

<sup>18</sup>Sobre texto de Hermann Broch, traduzido por Suzana Cabral de Mello e versão de António S. Ribeiro, estreado no Teatro da Trindade a 28 de Setembro de 1988, numa produção do Teatro Nacional D. Maria II / INATEL, reposto em 1993, no Teatro Nacional D. Maria II.

<sup>19</sup>Espectáculo sobre texto de Marivaux traduzido por Maria João Brilhante, estreou no Teatro da Trindade a 15 de Setembro de 1995 numa produção do Teatro Nacional D. Maria II em colaboração com o INATEL.

<sup>20</sup>*Gli Orazi e i Curiazi*, de Domenico Cimarosa, Teatro Nacional de São Carlos, 19 de Janeiro de 1990.



<  
*Zerlina*,  
 de Hermann Broch,  
 enc. João Perry,  
 Teatro Nacional  
 D. Maria II / INATEL, 1988  
 (Eunice Muñoz),  
 [arquivo pessoal  
 de João Perry].

um elenco enorme, vindos de variados sítios, cada um com os seus próprios problemas, com condicionantes de produção e eu não tinha preparação nem clarividência suficiente para isso. E paguei pelo erro, não foi o sistema que me puniu: fui eu que me auto-puni.

**Quando trabalhas como actor, ultimamente convidado pelo João Lourenço<sup>21</sup>, sentes total liberdade?**

Sim, porque o João Lourenço trabalha comigo e sabe do meu tempo de aproximação. O tempo de que eu necessito

para fazer aquele bordado, acrescentar pedra a pedra, hoje levo isto, amanhã levo aquilo, e depois hoje ele fica a pensar se eu vou levar muito tempo a tirar aquilo que lhe trouxe. A ideia não serve a ideia que ele tem, e parece que estou ali de pedra e cal e que não vou tirar, mas passado três dias já digo "acho que tu tens razão, isto não serve muito bem, vou tirar", mas é um diálogo em que eu confio. Vou trazendo novas propostas. Eu trabalho bastante e nunca trabalho num só sentido, porque me indago sempre se será melhor de outra maneira, ou se

<sup>21</sup> Entre outros, assinalem-se os espectáculos :

*Na solidão dos campos de algodão* (1990),  
*Alguém olhará por mim* (1994),  
*Fernando Krapp escreveu-me esta carta* (1997),  
*Luz de Inverno* (1998),  
*A visita* (2001) e  
*(Selvagens) Homem de olhos tristes* (2007).

<  
*Na solidão dos campos de algodão*,  
 de Bernard-Marie Koltès,  
 enc. João Lourenço,  
 Novo Grupo /  
 Teatro Aberto 1990  
 (João Perry  
 e Mário Viegas),  
 fot. João Lourenço.

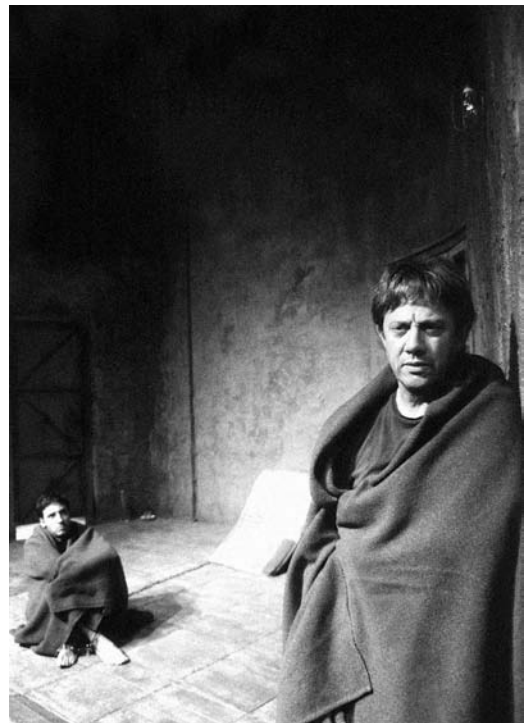


<  
*Fernando Krapp escreveu-me esta carta*,  
 de Tankred Dorst,  
 enc. João Lourenço,  
 Novo Grupo /  
 Teatro Aberto, 1997  
 (Alexandra Lencastre  
 e João Perry),  
 fot. João Lourenço.



>  
*Alguém olhará por mim*,  
 de Frank McGuinness,  
 enc. João Lourenço,  
 Novo Grupo / Teatro  
 Aberto, 1994  
 (Diogo Infante  
 e João Perry),  
 fot. João Lourenço.

aquilo que eu quero dizer se percebe melhor de outra maneira, ou se ainda não percebo aquilo que quero dizer, ainda não sei o que é. O trabalho de ensaios é preencher interrogações. "Será que é assim? Será que o texto é isto? Como é que eu vou transmitir?" Nunca se sabe. Mesmo durante o espectáculo descobrem-se imensas coisas. Mas durante os ensaios, que é a parte de que gosto mais dos espectáculos... Eu adoro ensaiar, gostaria até imenso de poder ensaiar uma peça, estreá-la, poder estar um mês sem fazê-la e depois fazê-la novamente. Gostava imenso de ter a possibilidade de fazer uma peça durante um ano. Nunca há essa possibilidade. É uma coisa que a gente sabe que é impossível. Mas é muito interessante, porque uma pessoa vai sempre descobrindo com os colegas; representar não é uma coisa a sós. Nunca fiz um monólogo, nem era capaz de fazer. Impor a minha presença, não ter com quem jogar a bola, andar a jogar a bola sozinho, fazer aqueles equilíbrios na ponta do pé, jogar a bola no chão, na cabeça e no ombro, não me interessa. Eu gosto de dialogar, trabalhar com colegas é muito desafiante, muito dinâmico, muito divertido. Acho que o espectador o que vê é o trabalho entre nós. É o nosso diálogo com o texto, o que contamos com o que o autor diz, com os colegas e com a maneira como eles dizem o texto. Nos primeiros tempos nós estamos tão narcisticamente voltados para nós que o diálogo passa pelo que eu digo a partir da altura em que o outro parou. E a partir de uma certa altura passa-se entre nós: entre o que o outro diz, acrescentando o que eu digo, e o que eu digo depende do que o outro diz – o diálogo. Isso só vem mais tarde. Pelo menos no meu percurso de conhecimento foi assim. Mas eu sou um artesão, não sou propriamente um actor de técnica, nem de conhecimento técnico. Sou um actor que se tem ilustrado através da profissão, é a profissão que me tem levado a conhecer outras coisas. O que é bom no representar é que nós não sabemos: grande parte do que fazemos estamos a descobrir na altura. E isso é que é o espectáculo de teatro: descobrir



naquele momento coisas que às vezes são capazes de ser ao lado do texto, para lá da peça, mas são momentos de indagação, em que uma pessoa descobre coisas de que nem tem bem a consciência racional do que é que aconteceu, mas sabe que na altura houve uma iluminação que foi gratificante. As palmas às vezes são de mais porque já ganhámos. O que é bom já aconteceu. Não sabem o que é que aconteceu dentro de nós.

**Mas isso é uma visão egoísta, porque o público também quer exprimir o que é que lhe aconteceu.**

Mas o público viu uma parte daquilo de que nós não temos bem a consciência. Quando vamos para o camarim a coisa ainda está pouco clara, se é que alguma vez é clara. Eu não desligo logo, não sou capaz. Não sou capaz de chegar ao camarim e estar pronto para outra. Ainda estou a fazer perguntas e naquele estado de lâmpada eléctrica. "Então correu, bem?", "Humm"... uns vagidos esquisitos em que a pessoa nem quer dizer nada, não quer é que façam perguntas racionais ou parvas. O que a pessoa quer é estar um bocadinho parada a ver o que é que foi aquilo. Há o conhecimento de onde se esteve. Mas já está acrescentado. É por isso que são boas as explorações a longo curso das peças. E é por isso que são penosas, e daí eu rejeitar, o mais possível, as últimas representações e as brincadeiras que as pessoas às vezes aí fazem, quando se está de despedida de um espectáculo que se sabe que não se vai voltar a fazer, em que a pessoa está a enterrar a personagem, a não voltar a ela, e perder aquele espaço que ainda resta para fazer aquilo que ainda quer fazer... Não é antever a saudade, é saber que não vai nunca mais voltar. Há um enterro, há uma separação. A melhor maneira, para quem sofre com a memória, é negá-la, arrumá-la: não há, não houve. Houve um espectáculo de que vi desarmar o cenário e senti a pior das coisas: "acabou". Não há mais. Um autor volta sempre a riscar palavras no seu texto, reedita, muda a vírgula, põe o ponto final ali. Nós acabámos.



&lt;

*Luz de Inverno*,  
de David Hare,  
enc. João Lourenço,  
Novo Grupo /  
Teatro Aberto, 1999  
(João Perry  
e Margarida Marinho),  
fot. João Lourenço.

**Nas tuas encenações, tendo em conta a necessidade que tu tens de recolher informação, de diversas artes, não são as outras artes que te ajudam também a pensar a tua própria criação?**

O teatro é um fórum. Se houvesse uma cidade ideal, nós viveríamos em contacto permanente uns com os outros, cada um nas suas células individuais, mas trocaríamos conhecimentos e aprendizagens produzindo um espectáculo para a comunidade a que pertencemos, espectáculo esse que seria o conjunto dessas verificações diversas: da pintura, da escultura, da música, da dança... Das várias expressões de criação. Nas insónias, às vezes fico na cama a enumerar pessoas que fazem parte da constelação que eu considero, das pessoas que eu acho que deveriam estar reunidas à volta do espectáculo, da mostragem, do chegar ao público através de uma celebração conjunta das várias linguagens, porque todas elas tentam entrar em contacto com o público e expressam uma linguagem particular que pode ser coincidente e aglutinada através de uma linguagem central, que é um texto escrito base, que pode aglutinar nessa expressão várias formas, se houver um líder que consiga pôr as linguagens a funcionar todas no mesmo sentido numa linguagem conjunta de expressão. Porque é muito saudável trabalhar com pares, com pessoas que nos interrogam e que se interrogam a si próprias e que nós interrogamos. Dá-nos a confiança de ser um espectáculo mais enriquecedor e que toca maiores faixas de público. Quanto mais criadores houver no espectáculo, melhor. Um espectáculo é uma celebração. Para mim é. Por isso é que o primeiro espectáculo que eu fiz se chamava *A festa*. O que é que a gente busca num espectáculo? É sentir-se exaltado pelo conhecimento que adquire, pela análise que nos é dado fazer, pelo reconhecimento dos seus próprios problemas através do que nos contam, da possibilidade de ver a maneira ideal de mostragem, o artifício de fazer. No fundo é assim, para mim, eu sou um bocado infantil a ver um espectáculo e gosto de me sentir exaltado,

surpreendido, ficar satisfeito pela novidade, pelo inesperado. Por uma coisa que eu nunca tinha visto ainda, nunca tinha pensado. É uma coisa que era esperada, que eu já tinha imaginado, mas que nunca pensei que fosse possível ver do lado de fora. Portanto, o criador tem esse descaramento de pôr em prática aquilo que os outros suspeitam. Porque nós somos uma espécie de antenas do inesperado: estamos a registar coisas que não sabemos bem o que são. São indagações.

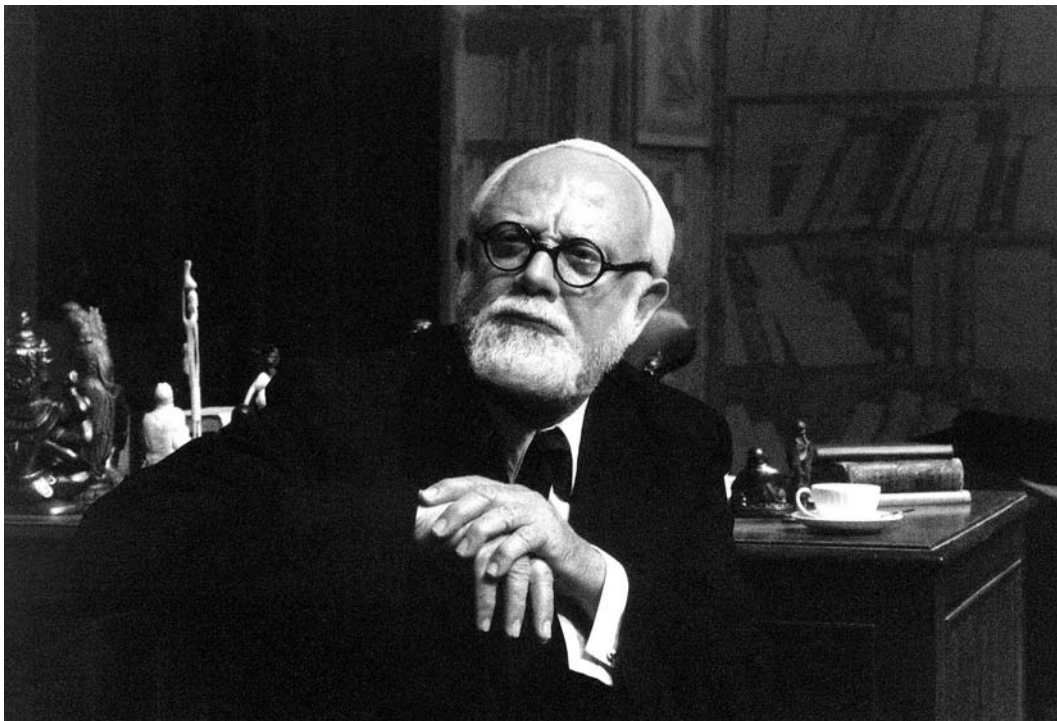
#### **E a televisão?**

A televisão é uma óptima prática. Para mim é uma prática de urgência. Pode ser um vício, pode ser uma prática viciante e anuladora. Mas como eu não me fixo nunca, não corro grandes riscos de ficar muito tempo. Gosto de fazer, depois penso que já vi, já fiz.

#### **O que é que te faz gostar?**

Eu sou uma pessoa muito tímida. Patologicamente tímido. No passado ainda era muito mais. Era incapaz de entrar num sítio público. E era incapaz de improvisar. Estar nos Estados Unidos ajudou-me imenso nisso. Antes não era capaz. Ou então para improvisar tinham de pôr luz em cima de mim, para me isolarem dentro de um novelo e eu aí delirava a ponto de me perguntarem: "mas este texto é de...?" e eu dizia "Não, fui eu que inventei". Mas eu nem sabia. Estava a delirar, a partir de coisas que lia. E a televisão obriga-me a ultrapassar isso. É na hora, na altura, é urgente, há que fazer. O que dá pouca maturação ao que se pensa. De qualquer maneira, eu estudo bastante aquilo que vou fazer e depois ponho-me à prova com os colegas que tenho, alguns deles são óptimos e se calhar têm os mesmos problemas. A televisão obriga-me a experimentar coisas e cria-me a possibilidade de exercitar a memória. Nunca pensei que tivesse a capacidade de memorizar textos tão grandes, tão extensos em tão pouco espaço de tempo. E nunca pensei que fosse capaz de ter uma economia de representação compatível com a quantidade

>  
*A visita,*  
 de Éric-Emmanuel  
 Schmitt,  
 enc. João Lourenço,  
 Novo Grupo /  
 Teatro Aberto,  
 2001 (João Perry),  
 fot. João Lourenço.



de texto. Ou seja, por vezes, quando se decora muito texto, há uma precipitação no enunciado desse mesmo texto, porque se tem urgência em dizer o texto. Por vezes é útil, serve a cena, por vezes só vai atabalhoar, fica sem qualquer expressão. Precisamos de determinar o que é que esta personagem mostra, onde é que mostra, como mostra e quantas vezes mostra isto ou aquilo. Uma economia. É um logro, os actores que pensam que a televisão é naturalismo. Não há naturalidade possível. Eu não sei o que é natural. Nem a comer a sopa num restaurante eu a tenho. Há uma grande confusão entre a realidade e a ficção. Quando se vivem muitas personagens e quando se produz em televisão há uma grande confusão, porque se faz muita coisa e porque há uma memória auditiva... Há actores que a gente reconhece estarem a dar inflexões de outros. Começas a ouvi-los e dizes "Eu já ouvi isto! Este actor viu esta coisa". Com o texto que tens para decorar, com a roupa que está toda colada com adesivo nas costas, não te podes mexer, teres que meter papéis dentro de uma mala, ter uma chávena, uma quantidade de coisas para fazer, uma panóplia de coisas a tirar e a pôr... Tens de saber como é que economicamente vais fazer aquilo tudo e olhar para um lado, e estares com a cabeça assim, e saber onde é que está a luz... e depois fazer tudo natural. Não há natural, é mentira. Parece natural, mas para ter esse natural, não é nada natural. Por isso é que tu vês os actores mais novos, que são muito naturais, mas não comunicam nada muitas vezes. Aprender a fazer televisão é aprender uma linguagem. De diálogo com as câmaras, com a luz, com os colegas e com a roupa (que nunca nos serve). Tudo é aprendizagem. Tens de ter a noção de que tudo serve para o que queres atingir. Se estás ali só para receber o dinheiro, não significa nada. Tens de estar ali para aprender.

#### **E como vês este entusiasmo dos jovens pela arte de representar?**

Querem ser famosos, que é a coisa mais sinistra que há.

Haverá alguns que não, porque há jovens com muita piada, muita piada mesmo, e que depois querem ter a sua oportunidade. Têm às vezes muitos vícios (como também têm em teatro) e depois se tiverem alguém que saiba tirá-los da televisão e aproveitar o que eles têm de conhecimento e utilizar aquele conhecimento ao serviço de outra coisa, essas pessoas são certamente úteis. Eu acho que é melhor uma panóplia vária e depois quem quiser vai buscar.

#### **Foi essa a boa contribuição da televisão para o teatro?**

Sim, há pessoas que têm um ideário de competição, mas não sou capaz de julgar em que é que as pessoas acreditam actualmente. Não vamos pensar que essas pessoas todas querem ir para teatro, fazer 3 anos de curso de Conservatório. Isto é uma profissão que não resguarda nada essas pessoas que estão a fazer 3 anos de escola. Não é a mesma coisa que um arquitecto ou que um engenheiro. Ficam no mesmo plano daqueles que não fizeram. Se fossem depois valorizadas e tivessem prioridades reconhecidas... mas não. Essas pessoas não são reconhecidas: a maior parte delas vai ter que se socorrer do ensino, fazer animação em escolas. E vêem-se frustradas porque aqueles que foram a um concurso ou porque são giras ou giros, entraram logo e depois fazem a sua prática até chegarem lá. É uma coisa altamente injusta para uma pessoa que passa 3 anos no Conservatório a acreditar que seria o percurso ideal e que ia ser valorizada no seu investimento. Não quer dizer que saiam todos óptimos, mas pelo menos estiveram ali a adquirir conhecimento, deviam ser valorizados, minimamente. Mas não. Lá fora isso existe. E são eles que têm de lutar pelos seus direitos, não são os mais velhos que vão lutar por eles. E têm que afirmar as suas necessidades, porque ninguém os vai auxiliar nem salvar se não forem eles. É bom que haja mais pessoas. E há pessoas com talento, disponíveis para trabalhar e com mais interesse por fazerem cursos lá fora. Provavelmente, não irão fazer cursos suficientemente



&lt;

v

*(Selvagens)**Homem de olhos tristes,*

de Händl Klaus,

enc. João Lourenço,

Novo Grupo /

Teatro Aberto 2007

(&lt; João Perry,

Jorge Corrula

e Paulo Oom;

v Jorge Corrula,

Paulo Oom

e João Perry),

fot. João Lourenço.

interessantes, nem o tempo suficiente, porque os cursos são muito caros e as bolsas são inexistentes. E ir lá fora significa dinheiro, ou criarem o seu dinheiro cá e investirem, e pais com capacidade monetária para isso. E os pais geralmente não querem que os filhos invistam em teatro. Não é uma profissão que seja muito valorizada. A televisão é mais – os pais gostam mais de mostrar os filhos na televisão que no teatro. Tem muita visibilidade. O teatro é uma coisa mais complicada, leva mais tempo. Por um lado, é bom para o teatro, a visibilidade que a televisão dá, porque alguns vão ver os actores que vêm na televisão.

**Não te parece que os jovens que vêm os jovens actores têm mais disponibilidade para a diversidade de teatro que hoje se faz?**

Acho que há muito mais público jovem. Isso vai ser a salvação do espectáculo. O público tradicional de teatro está desapontado, porque o teatro não é aquilo que era antigamente (felizmente!). Não é aquele mesmo entremez de decoração, de interiores chiques. Porque o espectáculo de teatro tem actualmente muita gente nova a assistir. E quem salva o teatro são essas pessoas novas. Eu acho que é um bocadinho uma coisa de currículo, enquanto estão a fazer a aprendizagem no liceu ou na faculdade, faz parte dos sítios onde se encontram. Eram os cineclubes de antigamente, o Hot Clube, os concertos de jazz e de música clássica da Fundação Gulbenkian... As missas da comunidade cultural. Os sítios onde se encontram, onde namoram, onde trocam pares, onde vão antes de. E porque não? Há uns que ficam, outros que não ficam.