

<
Miguel Seabra,
2008,
fot. Luís Vasco.

Miguel Seabra

O que fazemos aqui

Rita Martins

Actor, encenador, designer de luz, Miguel Seabra funda o Teatro Meridional, em 1992, com Alvaro Lavín, Julio Salvatierra e Stefano Filipi; com eles partilha cumplicidades e percorre quilómetros durante alguns anos. Em 1994 Filipi fixa-se em Itália e, em 2000, Lavín e Salvatierra criam um Teatro Meridional em Espanha, autónomo, enquanto Miguel Seabra e Natália Luiza asseguram a continuidade da Companhia em Portugal, mantendo a vocação para a itinerância e o protagonismo do trabalho do actor como principais linhas programáticas. Da Commedia dell'Arte ao universo literário lusófono, de Sinisterra a Beckett, o percurso do Teatro Meridional caracteriza-se pela constante pesquisa e abertura a novas propostas, faz-se de múltiplas viagens e encontros, garantindo, ao longo dos dezasseis anos de existência, uma consistência invulgar. Nesta conversa, Miguel Seabra fala sobre o teatro e a preparação do actor, clarifica metodologias, afirma uma atitude e um compromisso perante a arte e a vida. A excelência do trabalho de intérprete, o seu corpo imaginativo, criador, o rigor da expressão e a subtilidade lírica da partitura gestual, são reveladoras de um exigência artística, ética e espiritual.

Frequentaste os cursos de Gestão, Arquitectura e Música antes de entrar para a Escola de Teatro do Conservatório Nacional, a actual Escola Superior de Teatro e Cinema. Como é que o teatro aconteceu?

O teatro aconteceu num dia de Primavera, de 1988. Estava a preparar-me para o exame do 4.º ano de guitarra clássica e fui assistir a provas, mas foram canceladas. O edifício do Conservatório tinha a Escola de Dança e Cinema no rés de chão, a de Música no primeiro andar e a de Teatro no segundo. Quando me ia embora, reparei numa seta a indicar

"Escola de Teatro". Tinha tempo e curiosidade, subi ao segundo andar e fiz perguntas na secretaria. A senhora disse: "Quem lhe pode dar boas indicações é aquele senhor, é o professor João Mota". Saimos juntos, descemos o Bairro Alto até aos Restauradores a falar sobre a vida e sobre teatro. Podia ser uma página de um livro do Eça de Queiroz. No fim, ele disse-me: "Experimente fazer as provas". E eu fui, com muito entusiasmo. Tive uma fraca nota na parte teórica. Não tinha bagagem praticamente nenhuma de cultura especificamente ligada ao âmbito teatral. Mas tive

>
<

À manhã,

de José Luis Peixoto,

enc. Miguel Seabra

e Natália Luiza,

Teatro Meridional, 2006

(> Carla Maciel

e Romeu Costa;

v Romeu Costa,

Carla Maciel e

Carla Galvão),

fot. Patrícia Poção

e Rui Mateus.

uma boa nota nas disciplinas de interpretação, de corpo e de voz. Entrei numa turma forte: Diogo Infante, Rita Loureiro, Marcantonio Del Carlo, Carlos Pessoa, Avelino Dicota, Rui David, Maria Henrique. E tive o enorme privilégio – e quanto mais penso nisso mais reafirmo o sentido desta frase – de ter como professor, ao longo de todo o 1.º ano, o João Mota. Como escreveu a Eugénia Vasques, é "O pedagogo teatral". Tive a oportunidade rara de começar bem. O primeiro amor foi feliz.

Quais os principais ensinamentos que retiveste, aqueles que ainda hoje se reflectem no teu trabalho?

Tenho de relevar o João Mota. Transmitiu-me noções com as quais ainda hoje me identifico e mantenho no Teatro Meridional, como o trabalho de grupo, o trabalho com o outro e o respeito por esta opção de vida. O teatro não é uma profissão, é uma opção de vida, porque te implica, na totalidade, como ser humano – emocional, física, mental, espiritualmente. Passou-me a ideia – uma pessoa sozinha não é ninguém e com um colectivo podemos mudar o mundo. Uma das coisas que o teatro mantém e há-de manter de revolucionário é aquela ideia imensa: eu consigo mudar o mundo. Cada peça que se faz é uma oportunidade de reviver esse sentimento de "isto é único, é vital". É um grande motor para continuar a pôr o mundo a rodar. Outra pessoa fundamental foi a Eugénia Vasques, pela consistência, metodologia e estruturação do trabalho; o Professor Jorge Listopad, pelo sentido de liberdade aliado a uma personalidade muito especial; José Pedro Caiado despertou-me para o universo sonoro que nos rodeia; Rysard Kot-Kotecki, polaco residente em Portugal, que dava aulas de corpo, pelo elevadíssimo grau de exigência e seriedade. E também as aulas de voz da Maria João Serrão e da Natália de Matos.

Há outros artistas que tenham sido uma influência?

... o Mário Viegas. Era genial. Numa linha tragicómica, preenchia esse espaço de sedução do público, que vai do palco à plateia, de uma forma fascinante. Aprendi muito a ver os espectáculos dele: em *Enquanto se está à espera de Godot* [1993], era excepcional, nas peças de Eduardo de Filippo [*Nápoles milionária*, 1991; *A arte da comédia*, 1992; *A grande magia*, 1994], brutal, e os monólogos, de tirar o fôlego. Depois, o João Grosso, com quem tive a oportunidade de trabalhar duas vezes: em *D. João e a Máscara* [1989], com encenação do Mário Feliciano (não cheguei a fazer, mas vê-lo trabalhar serviu-me como referência profissional), e na preparação de um pequeno monólogo, em que ele me dirigia. Foi uma pessoa que aprendi a respeitar em virtude do seu empenhamento, seriedade, rigor. Passou-me conceitos, formas de estruturação e organização do trabalho que ainda hoje



utilizo, com adaptações, claro. A Pina Bausch. Assisti a todos os espectáculos, em Lisboa, em 1994, e mais recentemente, no Centro Cultural de Belém. Li sobre ela, li as entrevistas que deu e interessa-me muito a sua relação com os actores: o respeito, a exigência e o método de trabalho. A sua linguagem ultrapassa o peso da textualidade que muitas vezes domina o teatro e exerceu uma imensa sedução sobre mim. Também aprendi muito a contracenar com o Álvaro Lavin, o meu colega do início do Teatro Meridional, um actor carismático, da minha idade, mas com mais cinco anos de experiência de teatro, com quem entendi um dos conceitos que mais aplico, em cena e também na produção: "Mínimo é máximo". Como é que consegues dar o máximo fazendo o mínimo. E sinto-me um afortunado por poder ver e ouvir a Natália Luiza a trabalhar na análise dos textos e na arte de dizer.

A *commedia dell'arte* esteve presente nos primeiros espectáculos do Teatro Meridional. Ainda é um instrumento de pesquisa?

Fui fazer um curso de *Commedia dell'Arte*, em Itália, no Verão de 1991, já tinha terminado o 2.º ano. Foi aí que conheci os meus dois colegas espanhóis e o italiano, co-fundadores do Teatro Meridional. Deparei-me com uma expressão teatral com códigos que iam ao encontro daquilo que eu sentia ser teatralmente significativo e que ainda hoje considero muito válido: a segmentação do movimento, a percepção do todo em partes, a relação directa com o espectador, a improvisação, os *gags* e a capacidade de trabalhar sem rede. A estruturação e o trabalhar sem rede são muito importantes para mim.

E a itinerância, que se inscreve desde o início no programa da companhia?

Ki fatxiamu noi kui, o primeiro espectáculo do Meridional, foi apresentado num ensaio geral, no Conservatório, para cerca de sessenta pessoas. E depois fizemos, em Marrocos, num festival de rua enorme, a 11 de Setembro de 1992, o



<

À manhã,

de José Luis Peixoto,

enc. Miguel Seabra

e Natália Luiza,

Teatro Meridional, 2006

(Pedro Diogo e

Carla Galvão),

fot. Patrícia Poção

e Rui Mateus.

primeiro espectáculo oficial para cinco mil pessoas. Havia uma rede a separar e de dez em dez metros estava um militar com uma metralhadora. O Teatro Meridional nasceu itinerante, "sem abrigo", e mantém essa vocação através do trabalho centrado no actor, privilegiando o despojamento cénico, o que pressupõe a mobilidade e adaptação a diversos espaços, quer a nível nacional quer internacional. Tínhamos Portugal, Espanha e a América de Sul como espaços privilegiados da circulação, sendo que em termos de condições gerais de equipamentos e dinâmicas de produção dos circuitos de itinerância, a Espanha ainda está muitos anos à frente do nosso país. Uma vez separados os dois teatros Meridional – em 2000 fizemos uma espécie de tratado de Tordesilhas teatral –, a Natália Luiza, que está desde o primeiro dia no Meridional, e eu tentámos manter essa orientação. Muito embora o circuito nacional de itinerância se tenha alargado ultimamente, ainda há muito a explorar. Diria que falta uma base cultural, educacional, das populações. O aspecto internacional dá-nos o grande privilégio de lidar com outras realidades, outros públicos, meios de produção, sendo esta entrada de informação diversificada fundamental para crescer culturalmente em Portugal. Estamos numa ponta da Europa, muito fechados em nós próprios e com uma dimensão cultural ridícula, diria. O Ministério da Cultura não tem uma política específica de internacionalização para o teatro, por exemplo. Ainda não se compreendeu que ser actor ou ter uma Companhia de teatro pode ser uma mais valia para o país. É tudo muito a custo, espremido, chorado. Perde-se mais tempo em reuniões burocráticas para negociar apoios ou parcerias do que na criação.

Há algum espectáculo que corresponda a um momento importante na tua aproximação ao teatro, a um momento de orientação ou reorientação?

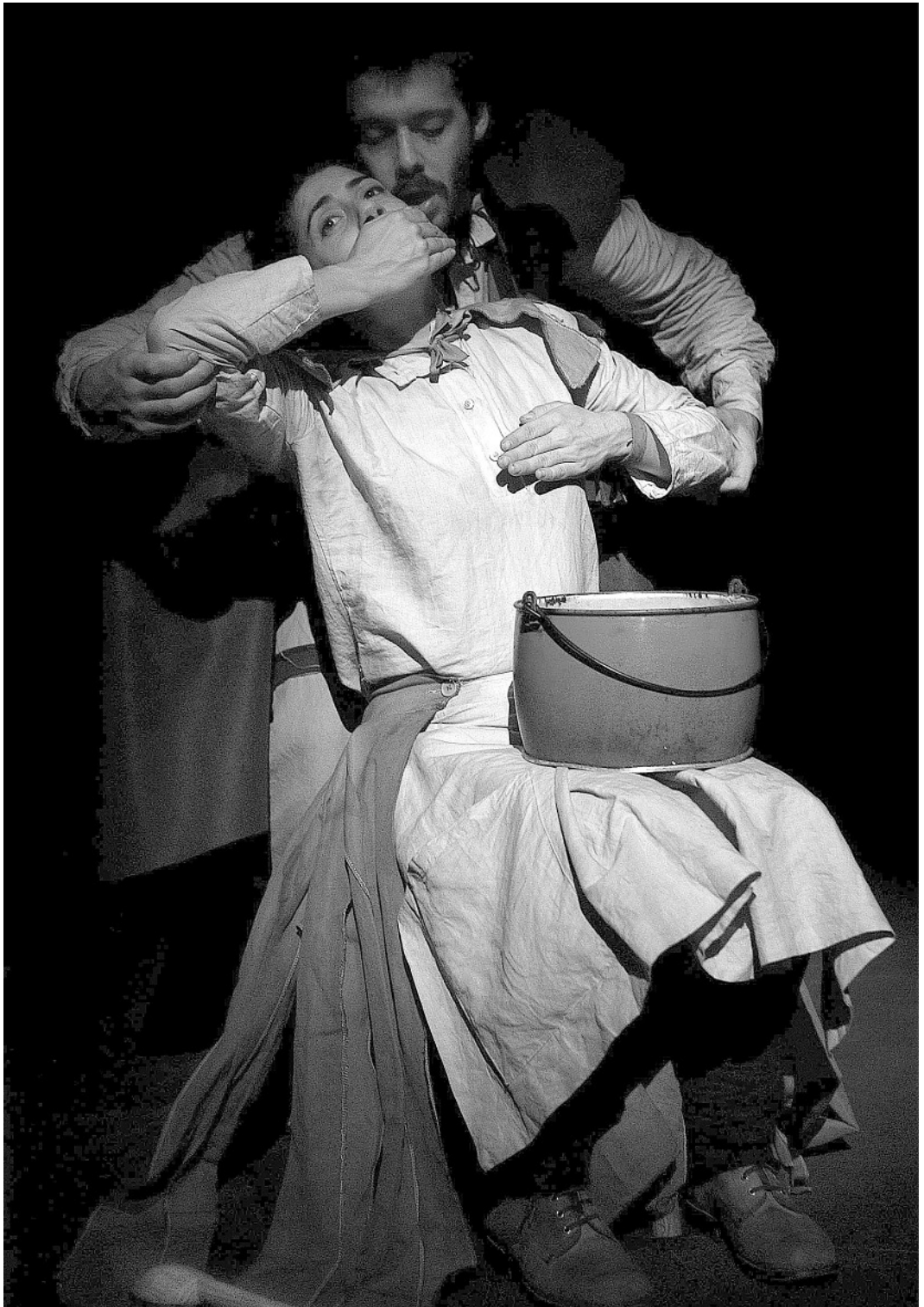
O Ñaque ou sobre piolhos e actores [1994] pode resumir a essência da teatralidade que eu procurava desde o início. Dois actores, dezasseis projectores e uma mala, para

transportar os figurinos e adereços, preenchiam uma hora e meia de espectáculo que ia da gargalhada, ao riso, ao sério, à lágrima, ao espanto, ao divertimento. Movimentava aquele espaço entre o palco e a plateia, o *in between*, que é o que me fascina. Era um texto magnífico [de José Sanchis Sinisterra], de pendor filosófico, existencial e humanista, que permitia diversas vias de comunicação sensorial, emocional, cognitiva, intelectual. Esse é um grande momento. Teve o prémio da crítica num ano de espectáculos tão bons como *O que diz Molero*, com a interpretação magnífica do José Pedro Gomes, que era de antologia. O vídeo do *Molero* devia estar em todas as escolas de teatro para os alunos entenderem o que é um grande actor de comédia. Outro momento é o *Para além do Tejo* [2004], onde o despojamento cénico deixa de ser tão significativo e entro noutra patamar de percepção da comunicação com o público, que vai firmar-se em *Por detrás dos montes* [2006]. No *Ñaque* ganhei um sentido de actor, em *Por detrás dos montes* ganhei uma identidade como encenador, cheguei a um "mim", como pensador, conceptualizador de um projecto cénico.

Pelo paradigma da comédia antiga, dizia o primeiro programa, procurava-se "encontrar no presente essa verdade que o teatro tinha". Que verdade é essa? E ainda é essa a verdade que procuras?

A "verdade" é uma palavra gasta e mal usada. O que tu esperas é que eu seja verdadeiro contigo, enquanto estou aqui, e eu espero que tu tenhas preparado este momento. Esta é a nossa verdade e nem questiono isso. Se não, não estaria de certeza aqui contigo. Mas é bonito, e significativo, teres citado essa frase. A vida muda e é natural que, no princípio, haja grandes entusiasmos, convicções, ideais. Se quiseres, tenho mais experiência a trabalhar com os actores, mais refinamento, mais qualidade, mas a procura é exactamente idêntica. O meu método é muito transparente e nota-se logo quando um actor está a inventar ou a mentir.

>
Por detrás dos montes,
enc. Miguel Seabra,
Teatro Meridional, 2006
(Mónica Garnel
e Pedro Gil),
fot. Patrícia Poção.



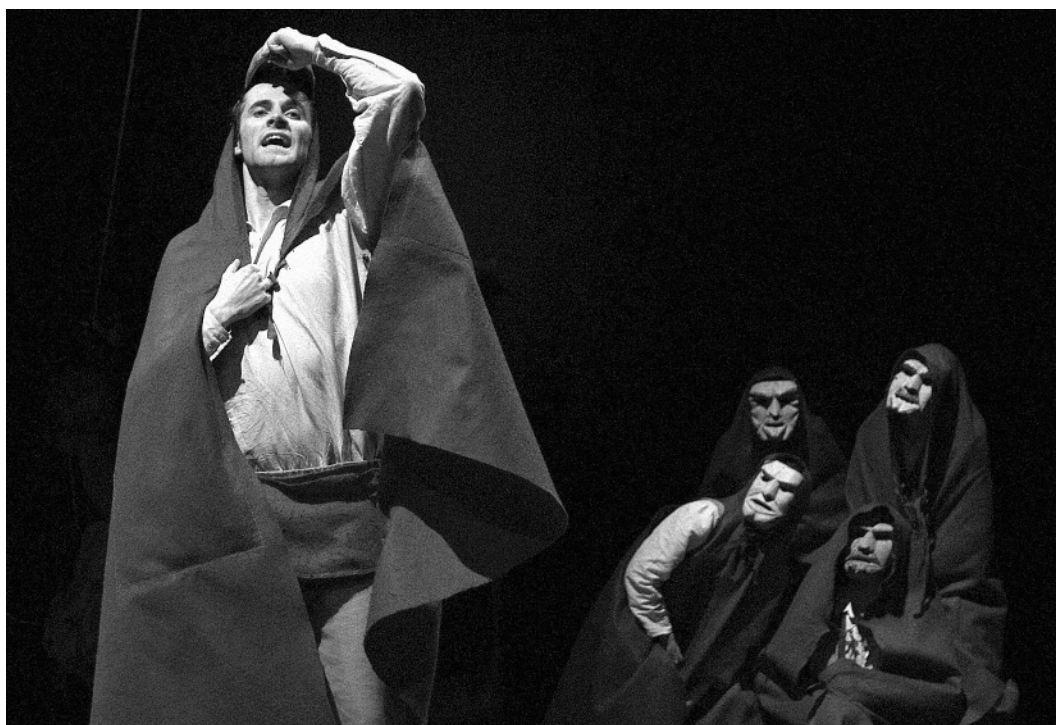
Quando é que um actor mente?

Uma das coisas mais difíceis de conseguir é sintonizar o actor consigo mesmo. Muitas vezes faço ensaios de olhos fechados. Ainda ontem passei meia hora de olhos fechados a ouvir a Carla Galvão [nos ensaios para a reposição de *Contos em viagem – Cabo Verde*, 2007] e assim percebo se há um efeito técnico, se a vibração da sonoridade está ou não em sintonia com o texto ou com o que se trabalhou. Esta é a minha forma de sentir, não há verdades absolutas. Trabalhando um texto, estás a fazer viver palavras que não são tuas, na criação da personagem há um "fazer de".

Mas há mil vias diferentes, por exemplo, na *Casa Conveniente*, a Mónica Calle usa um método muito interessante: o actor apodera-se da palavra como se fosse sua e devolve-a quase "desemocionadamente". Tens de ser tu, enquanto espectador, a fazer um trabalho...

Na história do Meridional são raras as encenações de textos dramáticos...

Pontualmente acontece, mas preferimos trabalhar o teatro enquanto meio de expressão e criar objectos cénicos a partir do universo humano – aquele que temos como



<

Por detrás dos montes,
enc. Miguel Seabra,
Teatro Meridional, 2006
(Romeu Costa,
Carla Maciel,
Carla Galvão, Pedro Gil
e Pedro Martínez),
fot. Patrícia Poção.

equipa de trabalho – ou de ideias temáticas. Pessoalmente, encanta-me mais investigar a palavra como vibração sonora do que fazer uma dramaturgia assente na gramática e no significado das frases. Gostava que os actores, falando em português, não falassem só para um público português. Por exemplo, no Porto, durante o FITEI'08, tive uma das maiores surpresas e alegrias de sempre. Fomos fazer o *Contos em viagem – Cabo Verde*, ao Teatro do Bolhão. Depois do espectáculo, sai com o Fernando Mota e lá fora estava um grupo de sete ou oito gregos. Timidamente, aproximaram-se do Fernando e, num inglês muito helénico, disseram "Queríamos dar os parabéns e agradecer muito porque não percebemos nada, mas entendemos tudo". O espectáculo tem de ter uma qualidade vibratória que comunica para além das palavras. Situo-me nesta concepção de teatro – como meio de comunicação privilegiado entre homens, uma oportunidade de encontro íntimo entre seres humanos (finalidade que eu persigo também no projecto Provincias). Também por isso prefiro salas pequenas às grandes salas. A do Teatro Meridional tem noventa lugares, o que é fantástico. Sou mais jogador de futebol de salão.

Há um tipo de actor que sirva melhor os projectos criativos?

Costumamos trabalhar mais com pessoas entre os 25 e os 40 por questões que estão essencialmente ligadas com disponibilidade física e de vida. As escolhas estão também relacionadas com afinidades humanas – o actor tem de ter características éticas com as quais eu e a Natália tenhamos empatia. Primeiro, queremos trabalhar com um actor que seja boa pessoa. A generosidade humana e profissional é fundamental, razão pela qual haja um núcleo que se repete. Se queremos convidar um novo actor, informamo-nos, fazemos perguntas a amigos, a pessoas que trabalharam com ele. E, em segundo, o actor tem de ter disponibilidade para experimentar e para se envolver. Tenho uma expressão: "Vamos para a piscina. Não sabes

nadar? Atira-te para a piscina".

Preciso de trabalhar com actores que se atirem para a piscina. Tem a ver com capacidade de trabalho, de lidar com exigências, de ter uma consciência global do seu corpo que, como um todo, tem de estar desperto. E para ter o corpo alerta sempre, tenho de o trabalhar sempre. Há uma precisão no pormenor. Às vezes, parece que está tudo bem, mas... "E o pé, o pé esquerdo, como está? Porquê? Esqueceste o pé esquerdo e isso não pode acontecer". E o que estou a criar? Estou a exigir ao actor que, quando está em palco, esteja todo em palco. Se não, está a enganar-se a si próprio, está a enganar o colega e está a enganar, em última análise, o público. Fazer teatro é como se fosse sempre a última vez. E isto é muito exigente. Eu não alinho no "hoje não foi tão bom, amanhã será melhor." Não. Hoje é o melhor. E para que hoje seja o melhor, tens de ter uma atitude, que implica envolvimento, despojamento e força de vontade. Estar em palco não é uma tarefa, é uma dádiva. Estás a partilhar um momento único e irrepetível. Dai filtrar a escolha dos actores também por questão de ego. Não me interessam os "egos".

Mas os actores têm fama de ter grandes egos...

Zen e a arte do tiro com arco é um livro de um filósofo alemão, Eugen Herrigel, que foi ensinar numa universidade do Japão, e teve aulas de tiro com arco com um mestre zen arqueiro japonês. E o objectivo último do tiro com o arco, segundo a tradição zen, não é um objectivo competitivo, mas fazer com que a pessoa ponha o consciente em contacto com o inconsciente. A finalidade do arqueiro é ausentar-se de intenção, a vontade deixa de existir e só aí acertas no centro do alvo. O ego não existe e, portanto, o alvo és tu. Tu acertas em ti mesmo. Em teatro, que é uma arte de exposição, a tua individualidade está em causa – a vaidade, o ego, estão necessariamente implicados. E é um grande desafio trabalhar o actor desse ponto de vista do "não ego", da

>
<

Waiting for Godot,
de Samuel Beckett,
enc. Miguel Seabra,
Teatro Meridional, 2006
(-> Pedro Gil
e António Fonseca);
(v Miguel Seabra,
António Fonseca
e João Pedro Vaz),
fot. Patrícia Poção
e Rui Mateus.

"não vontade". Trabalhar uma oitava a cima. Já não te reges pelos padrões tradicionais de evidência. Nesta arte do teatro, interessa-me atingir uma camada de subtilidade e percepção fina, mesmo quando utilizas a palavra como meio de comunicação. A palavra é limitativa, tem um significado parcial, objectivo, cognitivo, mas também tem os outros lados, o da poesia, da enunciação, da arte de dizer.

É necessária uma disciplina...

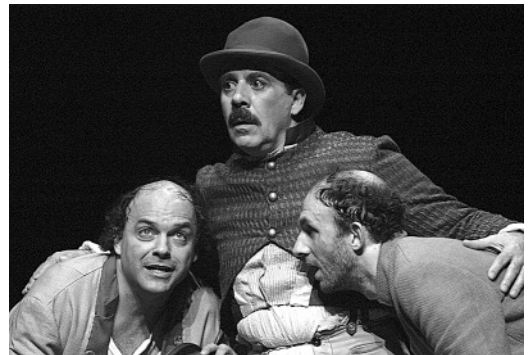
Claro. Se começamos os ensaios às 14h é para começar às 14h e não às 14h15m. No Meridional, os actores estão no teatro duas horas antes do espectáculo e começam com um aquecimento. Por uma questão de método. E acompanho os espectáculos até ao fim, pois envolvem um processo de crescimento.

O actor é autónomo?

Preciso de intérpretes com autonomia de pensamento, de criatividade e de expressão. Portanto, também escolho os actores de acordo com esses pressupostos. A minha exigência passa também por pôr o encenador em causa: não cumpram ordens, não façam porque eu digo. Podes fazer muito bem, mas se não vibras por dentro, não interessa nada. Mas têm de fazer o que eu digo. [risos]. Resumindo, hoje em dia, tento trabalhar para que o actor actue em liberdade, mas não livremente. "Não livremente" significa que temos uma táctica, uma direcção, uma opção com determinadas características, por isso "não inventes!". Quanto mais responsáveis e totais forem os actores, maior é o meu espaço de liberdade. Em *Por detrás dos montes*, 30% do espectáculo não tinha marcações.

Quais são os limites da liberdade?

Tem a ver com o que eu chamo "processo invisível de sedução mútua". Se eu digo: "Vamos para ali" e se tu puseres isso em causa, tens de ser muito boa a pôr-me em causa, porque eu já investi tempo a pensar nos porquês. Mas estou aberto à mudança: "Tens razão, podemos dar um mergulho ali". E o actor actua em liberdade quando atinge a capacidade de manipular conscientemente a energia à sua volta, a vibração da comunicação. Não há um actor Meridional, mas há uma dinâmica de trabalho, uma escola de atitude: quando o actor está em palco está todo em palco, atento à luz, aos adereços, ao figurino, ao colega, ao texto, à música, ao público, ao tempo do espectáculo, à sua própria energia (antes e durante o espectáculo). Há um sentido de responsabilidade global que tem a ver com a verdadeira liberdade – conhece-te a ti mesmo e sê livre dentro disso. Uma das coisas que eu tento passar aos actores: "Quero que tu faças muito bem este espectáculo no Meridional,



mas aquilo que aprendemos gostava que te servisse como actor onde quer que seja".

Há uma selecção, uma dinâmica de trabalho, mas não há um "actor do Meridional", é isso?

Acho essencial que os actores não trabalhem continuamente no Meridional. É vital circular, viverem outras experiências. Não quero um actor residente, o "meu actor". Ninguém é de ninguém. A Carla Maciel foi quem trabalhou mais vezes connosco e se puder tê-la sempre nos espectáculos, tenho. Funciona como um diapasão. É generosa, humilde, dedicada, empenhada, exigente e tem carradas de talento. E questiona. Diz uma frase-chave do Meridional: «Não existe "não consigo", existe "vou tentar"». Não há sítios perfeitos e a exigência é dura. Exijo, mas estou lá. Estou com os actores, penso com eles. Nós vivemos no hemisfério norte, na Europa, num país com relativa estabilidade política e social, fazemos o que queremos e ainda ganhamos dinheiro... duro é viver em países onde se morre de fome, onde há guerra. Mas, claro, tem de haver flexibilidade com os actores, se houver oportunidade de fazerem um anúncio, se tiverem de ir ao médico.

Para cada espectáculo crias uma metodologia diferente ou novas formas de aquecimento?

Para o espectáculo *Por detrás dos montes*, pedi ao Pedro Rodrigues, o instrutor de Tai Ji Qi Gong, para trabalhar o lado da energia *yang*, pois iria ser um espectáculo forte, contido e de grande exigência física. Queria que os actores percebessem bem o enunciado que norteou a estética escolhida para a interpretação: "sou um actor que trabalho o meu ser actuante de modo a funcionar como canal onde faço vibrar a energia que anima cada cena", evitando assim a "projectção na personagem". E tínhamos exercícios mais perigosos, de modo a apelar a uma concentração mais focada; um deles consistia em passar quatro canas intensamente durante 15m. Durante a carreira do espectáculo, ensaiámos um processo para aferir a qualidade



<
Waiting for Godot,
 de Samuel Beckett,
 enc. Miguel Seabra,
 Teatro Meridional, 2006
 (João Pedro Vaz
 e Miguel Seabra),
 fot. Patrícia Poção
 e Rui Mateus.

do aquecimento, determinando quatro pontos de referência que permitissem avaliar as oscilações energéticas de cada um e o estado de energia geral, motivacional, física, mental, emocional: como chegavam ao teatro, como se sentiam depois de uma hora de aquecimento, durante e depois do espectáculo. Fizemos gráficos e chegámos a uma definição do aquecimento. Eu, enquanto encenador, posso fazer alterações, conversar, motivar. É nesta troca de exigência mútua que o actor no Meridional pode estar melhor ou pior, mas está lá. Não há truques. Quando fizemos o *Á manhã* [2006], do José Luís Peixoto, em que as personagens tinham setenta e oitenta anos, o aquecimento começava com massagens nos pés (o pé é o contacto com o chão), tocavam muito no corpo para despertar uma sensibilidade à flor da pele, para evocar a fragilidade da personagem.

A improvisação está na base de todos os espectáculos?

Existem vários caminhos e não sou especialista em improvisação. Mas há dois tipos de improvisação que uso mais: a estruturada, direccionada, em que o actor acaba por criar uma partitura, e aquela que eu chamo "oriental" – dois actores, duas palavras e dois minutos para pensar e mostrar uma história. É um excelente exercício para estimular a imaginação e a rapidez.

"Falhar, falhar mais vezes, falhar melhor!": é uma frase de Beckett que te diz muito...

Essa frase põe em causa, de uma maneira muito inteligente, toda a norma de funcionamento do Ocidente. Porquê? Porque aqui é formatada para o êxito. O que te vendem é sucesso. Procuo criar um espaço de liberdade para o actor "falhar". Tem a ver com o caminho que escolhes e eu não quero o "fazer bem", interessa-me, antes, que criemos um objecto sintonizado, nas suas várias partes com o todo, com a autonomia de cada um e que saibamos que estamos a comunicar para passar uma determinada vibração, com determinadas características. Nunca ouvi um actor, no Teatro Meridional, dizer: "Isto hoje não correu muito bem".

A aceitação da falha é condição de possibilidade da criação?

Fazer bem dá segurança, é confortável. Mas actores confortáveis... são a morte do teatro. "O diabo é o aborrecimento", diz Peter Brook. Se pensas o teatro como dádiva, tens de estar em carne viva. Por outro lado, a estruturação incorre no perigo de tornar a espontaneidade previsível. Antes de cada espectáculo provooco os actores, pedindo para alterar uma cena, por exemplo, arrastar uma pausa. Não estou a mudar o espectáculo, mas estou a espicaçar a criatividade. É vital estares em sintonia contigo mesmo, mas a sintonia pressupõe equilíbrio e a arte precisa de inquietação. Uma das funções do encenador é esta – como é que eu mantenho equilibrada a pessoa e desequilíbrio o artista para que ele consiga voar. Tens de permitir uma estabilidade humana e provocar um fortíssimo desequilíbrio artístico a fim de que o rasgo possa acontecer, e que a pessoa se ultrapasse, cresça. A área de voo, na sua liberdade, é um espaço que tem de se cuidar porque é um espaço de intimidade. Acontece quando o actor se dispõe a expor a sua intimidade. É um acto de grande generosidade.

Exposição, intimidade, equilíbrio, desequilíbrio, o yin e o yang. A filosofia e as artes orientais são a bússola da tua reflexão e prática teatral?

Orientar-se significa virar-se para Oriente, de onde vem a sabedoria, mas não quero fazer a apologia do Oriente. Pelo que conheço e pela minha intuição, o Oriente tem um saber antigo, uma consciência ancestral mais elaborada do que o saber científico, tal como se entende no Ocidente. Em Portugal, temos uma fraquíssima cultura física, o corpo é uma realidade ainda pré-histórica. As artes do Oriente devolvem um sentido global do corpo e eu, enquanto criador, pretendo trabalhar o corpo todo – emocional e intelectual – que, sendo veiculado pelo corpo físico, transcende, excede, esse mesmo corpo físico. E, ao mesmo tempo, consigo fortalecer a identidade do actor/pessoa, tendo por finalidade melhorar a sua qualidade de

comunicação. É constante a prática de exercícios conotados com uma filosofia oriental, que ajudam a despertar uma dimensão invisível, no actor – o Tai Ji Qi Gong, que acompanha toda a preparação do actor, leituras, meditação, visualização criativa. Também trabalhamos muito a respiração e a voz. E consigo ter uma equipa de actores concentrada e focada em palco, consciente do seu corpo comunicante, o que "obriga" à concentração do público. Essas horas de comunhão têm de ser uma experiência forte para todos.

Como é que tu, enquanto director do teatro e encenador, crias um tecido de cumplicidades, sendo que os espectáculos são uma síntese orgânica de todos os elementos?

Procuro sensibilizar todas as pessoas que trabalham no Teatro Meridional para os diversos aspectos de uma estrutura que tem uma finalidade criativa. Para que os espectáculos cheguem ao público, há toda uma equipa por trás que não se vê. Implica despertar o indivíduo para o todo, sabendo que cada um tem as suas funções. Desde a bilheteira à senhora da limpeza. Um espectáculo começa com a pessoa que faz a bilheteira, ela é o primeiro contacto, o primeiro rosto do espectáculo, por isso tenho semanalmente uma conversa com ela. Não quero que um espectador entre na sala aborrecido por ter sido mal atendido, quero que tenha sido cuidado. Tento sensibilizar os actores para a produção, explicando como funciona, qual o seu papel e em que condições ela está disponível e esclareço que os produtores são tão importantes quanto eles e, em alguns pontos, mais, já que a produção funciona o ano todo e os actores muitas vezes só estão no teatro consoante a duração de cada projecto. Assim como a produtora não tem de decorar textos, o actor não tem de enviar faxes. Também sensibilizo a produção para os actores, que às vezes são caprichosos. Mas não são. Os actores trabalham com uma matéria-prima muito delicada – emoções, psicologia, fisicalidade, as mulheres têm a menstruação, há um que tem filhos, outro que está separado. E o pagamento faz-se sempre a tempo e horas.

O rigor estético corresponde, para ti, a um rigor ético?

Perco muito tempo a pensar do ponto de vista do público, de forma a convocar inteiramente o seu olhar e concentração. Se a teia está à vista, então é uma parte do espectáculo e tem de estar de acordo, esteticamente, com toda a encenação. Até me preocupo em equilibrar esteticamente os projectores. Se estão desorganizados, é de propósito. Uma luz fora do sítio, um adereço que não esteja de acordo com a linguagem do espectáculo, é meio

caminho andado para o público se distrair. O rigor estético tem a ver com isso. E há a implicação de cada um, o compromisso e envolvimento de cada pessoa que contribui para o espectáculo: a senhora da limpeza, o técnico de luz, que também vai duas horas mais cedo, o trabalho da produção. Os actores têm de ter essa percepção global do todo para que se sintam comprometidos, responsabilizados com o estar em cena. Os actores no palco representam o todo. Então, estética e ética estão ligadas.

Há, portanto, um forte compromisso ético e espiritual entre o criador e o espectador?

Totalmente. Se tiverem dez espectadores na sala, são os melhores dez espectadores e o espectáculo é o melhor. Para dez ou para quinhentos. Ainda acredito que as pessoas se deslocam ao teatro para lhes ser enriquecida a vida e que isso, do ponto de vista filosófico e social, tem um forte significado. Fizemos os últimos espectáculos do *Ñaque* em Setembro de 1998, já depois do meu AVC, em S. Paulo, no Brasil, na 4.ª Estação da Cena Lusófona. No primeiro dia, tivemos sessenta pessoas, no segundo, cem, no terceiro, cento e trinta e acabou com cento e cinquenta pessoas numa sala de noventa lugares. No penúltimo dia, depois do espectáculo, entrou uma rapariga no camarim com os olhos molhados. Morava a 50 km e todas as semanas ia a S. Paulo comprar um pão especial para a mãe. Disse isto, deixou-nos o pão e pediu para nós o comermos no espectáculo do dia seguinte. São estas situações que dão um sentido único e profundo a esta vida em que, às vezes, trabalhas seis a oito horas por dia para dizer uma frase bem. A rapariga, o pão, foi há dez anos e é como se fosse hoje.

Fazes o desenho de luz desde o primeiro espectáculo. O que é a luz de um espectáculo?

O Teatro é o lugar onde se vê. Para se ver tem que haver contrastes ao nível da percepção da intensidade luminosa. Assim a luz ganha uma importância muito significativa num espectáculo, sobretudo em espaços interiores. O meu caminho tem sido de auto-descoberta através da experimentação diversificada e até estou a fazer um dossiê com os meus desenhos para tentar perceber qual o sentido essencial da luz. Como ponto de partida, e considerando o actor o elemento protagonista, a luz deve servir o actor – é a luz que vai ao actor e nunca o actor que vai à luz. Tenho pensado a luz para funcionar como criadora de ambientes, sublinhando, sobretudo, o lado que não se vê e a poesia do texto. O público está a ler o espectáculo e a luz deve ajudar a virar cada página, mas gosto que seja subtil e que mal se notem esses câmbios. Tenho trabalhado



< >

Contos em viagem –
Cabo Verde,
enc. Miguel Seabra,
Teatro Meridional, 2007
(< Carla Galvão
e Fernando Mota;
> Carla Galvão),
fot. Patrícia Poção.

a dramaturgia da luz servindo essencialmente a linha emocional do espectáculo.

Já experimentei muitos pontuais, contra-luz, intensidades baixas, altas, vendo-se só parcialmente o actor. Em *Por detrás dos montes* havia várias cenas em paralelo, com vários tipos de luz, e às vezes não se via tudo. Agrada-me explorar essa ideia. Já em *À manhã* a luz tinha uma dinâmica mais geral, as mudanças eram mais subtis, as transições não eram nada bruscas e tudo era mais suave. Nos espectáculos do Meridional, a mesa está programada, mas o técnico opera os *fadders* à mão, o que implica um maior envolvimento. E os actores sabem que o técnico, lá em cima, está com eles e respira com eles.

Há um evidente fascínio pelo universo de Beckett... Podes explicar esse fascínio?

Vai ao encontro daquela frase – fazer o máximo com o mínimo. Beckett estimula-me muito a nível intelectual e emocional. Tem uma teatralidade muito científica, uma escrita muito matemática, estruturada, musical, que restringe e condiciona. E como é que descubro a liberdade em Beckett se ele me restringe tanto, se é tão fatalista, trágico? Beckett está *on the edge*, situa-se no limite fino, subtil, entre a tragédia e a comédia. Está *in between*. Fazer Beckett é como ir para um retiro budista com todas as restrições, regras e limitações. Se aspiras a conhecer-te, a respirar melhor, a estar sintonizado contigo, a seres humilde e se queres perceber de que maneira podes servir melhor a humanidade, então... faz Beckett! Esta lá tudo. É um chato! Dá três passos, levanta a mão, pausa, suspensão... Mas não faças Beckett para experimentar, faz Beckett por amor. Larga tudo e vai. Beckett não se faz, vive-se.

Sobre *Waiting for Godot*, que encenaste em 2006, a Sebastiana Fadda escreveu: "Recuperando o percurso do Meridional, poderíamos ver em Miguel Seabra/Estragon e João Pedro Vaz/Vladimir os

Clowns/Cloun Dei de Beckett/Godot¹. É no tragicómico que se descobre uma linha de continuidade?

Sim [risos].

Beckett está dentro da linha que já tinhas explorado...

E voltamos ao *Naque*, onde as duas personagens têm muito do universo beckettiano, neste caso, latino, mediterrânico, com a controvérsia, a inquietação, a polémica da emotividade latina. Logo aí, deparei-me com uma aproximação ao universo tragicómico, que são as minhas águas preferidas. Essa continua a ser a minha via e tem a ver com o... *in between*. Não fazes nem trágico nem cómico. E Beckett tem a justeza da palavra no interior de uma arquitectura, de uma partitura musical de sonoridades e conjugação de frases. A tradução do Francisco Luís Parreira é magnífica, nela encontras a essência absoluta e a musicalidade do Beckett transportada para a nossa língua. Beckett é uma lixeira onde nasce uma rosa. Descobres essa rosa, que tem espinhos, e tens vontade de tocar nela. Mas aceita-a. Não podes tocar em Beckett porque é como uma teia de aranha, tão bela que é tentadora, mas se lhe tocas, ele apanha-te e ficas enredado. O grande desafio é este: como elevo este texto, persigo o seu significado e lhe dou a minha identidade artística, criativa, sem lhe tocar? É um paradoxo. Beckett tem muito de espiritual. Se te ligas superiormente a ele, passas ao público essa elevação.

Como é que preparaste as personagens Clov, em *Endgame* [2003], e Estragon, em *Waiting for Godot*?

Endgame foi encenado pelo Bruno Bravo e por isso tive mais tempo para dedicar à construção da personagem Clov e mais liberdade para "falhar". Foi um processo que partiu da análise das duas personagens – Clov e Hamm – e da estrutura de repetição das várias cenas e frases. Há um padrão todo-poderoso, inválido e, por isso, dependente, e um criado submisso, mas que tem mobilidade. Eu construí a personagem de Clov pensando

¹ Sebastiana Fadda (2006), "A (in) evitabilidade da espera (nça)", in *Sinais de Cena*, nº 6, Lisboa, APCT / CET, Dezembro, pp. 95-97.

<>
v*Lisboa Invisível,*

enc. Miguel Seabra

e Natália Luiza,

Teatro Meridional, 2008

(< Felix Fontoura

e Paulo Oliveira;

> Célia Alturas,

Josefina Massango e

v Cláudia Semedo;

Célia Alturas, Paulo

Oliveira, Ery Costa,

António Coelho, Adriano

Reis, Carlos Paca, Josefina

Massango, Felix Fontoura

e Cláudia Semedo),

fot. Patrícia Poção.



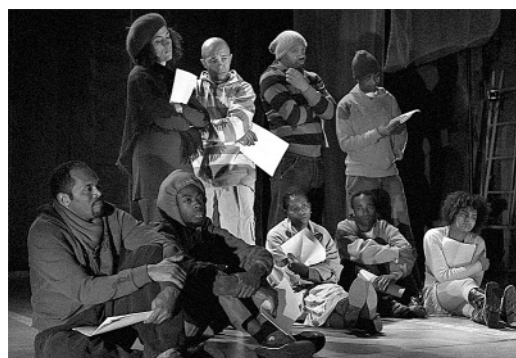
nesta oposição e procurei nas palavras do Hamm o que caracterizava o Clov. Parti também do pressuposto – quanto mais servir o Hamm, quanto mais submisso for, mais naturalmente está a personagem criada. Justificas as falas da outra personagem através da tua interpretação. Nos bons textos, as personagens estão metade na voz das outras personagens. Em *Godot*, foi um processo diferente. O Estragão é mais emotivo, espontâneo, conflituoso do que o Vladimir, que é mais mental, conceptual, maternal, mas também trabalhei com o João Pedro Vaz numa lógica de opostos. E percebermos, nas entrelinhas, como é que cada um de nós podia trabalhar para o outro. Beckett tem muitos textos baseados em pares. Salvo erro, era Brecht que dizia que “a unidade mínima humana não é um mas sim dois”.

E como estruturaste o plano de encenação para *Waiting for Godot*?

Há um primeiro momento de leitura e de tirar dúvidas, mas gosto de saltar logo para o palco: fazer em acção, descobrir em acção, “falhar” em acção. Preciso de corpos a falarem. As personagens partem da identidade dos actores, da construção da energia motivadora, da deslocação física no espaço. Não gosto de ver no teatro um actor que diga o texto muito bem, mas que tem uma gestualidade carregada de espontaneidade quotidiana, tiques, os músculos condicionados pela linguagem limitada do próprio actor. Para levar o actor a reinventar a sua própria linguagem física em cada espectáculo, prefiro ir rapidamente para o palco, embora haja sempre no ensaio um espaço para a discussão teórica. É importante para mim expor em gráfico. Por exemplo, no *Godot* imprimi o texto por cenas, com diferentes cores, e desdobrava-o no palco. A partitura estava ali e os actores podiam ver gráficos de intensidades, zonas do texto em que se requeria determinada energia, assim podendo ter uma percepção do todo. E trabalho com tempos, o que permite uma estruturação quase científica. No *Godot*, experimentei a não marcação – os actores movimentavam-se no palco em consonância uns com os outros, mas a ocupação do espaço, em metade do espectáculo, não estava previamente determinada. O que estava previsto era: se um actor se deslocava, os outros compensavam, incutindo um jogo de provocação à estagnação. E evitava-se a frontalidade, que considero mortal. Os actores davam muito as costas para o público.

Consegues dizer qual é a função do teatro?

Tenho uma imagem de um grande barco, onde se passa a vida, e o teatro é um barquinho preso por um fio, de enorme fragilidade, de uma dimensão quase insignificante,



mas é um salva-vidas. É um dos últimos sítios onde podes encontrar o ser humano na sua dimensão mais despida, mais solitária e, simultaneamente, mais comunitária. O teatro é quase tão insignificante quanto indispensável. Pode desaparecer tudo, mas enquanto existirem dois seres humanos, há teatro. Insustituível, indispensável, imortal e insignificante.

O título do primeiro espectáculo do Teatro Meridional traz uma pergunta – *Ki fatxiamu noi kui* – o que fazemos aqui? Que resposta darias hoje a essa pergunta?

Tenho procurado responder a essa pergunta... e a resposta está na entrevista. É uma das minhas questões de vida e a minha resposta é: através do projecto do Teatro Meridional, procuro uma maneira de estar na vida que pressupõe a comunicação com as outras pessoas e encontrar, nesse colectivo que é o teatro, a individualidade de cada um. O Teatro Meridional continua à procura de uma via teatral, de um caminho, que assenta na singularidade das pessoas, numa identificação humana. Mais ninguém podia fazer o *Cabo Verde* se não a Carla Galvão e o Fernando Mota. Gostava de um dia vir a encenar sem que fosse preciso eu falar, dirigir. Cada vez menos palavras. É utópico, mas é o que me mantém a sonhar. O actor tem de fazer um esforço para entender o conceito que tu queres, tem de filtrar e descodificar para deslindar o sentido. Por mais elucidativo que seja o discurso, é sempre o teu. Gostava de conseguir uma tal sintonia humana e profissional que não fossem precisas palavras para o entendimento e que a minha função, exposto o projecto, fosse apenas encaminhar, aparar. Temos estado a falar de caminhos possíveis. Ao afirmar que cheguei a mim como encenador em *Por detrás dos montes*, que foi há dois anos, quero dizer que sou um iniciado dos iniciados em termos de teatro e encenação. Não começo ontem, não sou desprovido de experiência e consigo falar de trilhos, pesquisas. Mas estou a começar. Estive a desbravar caminho até aqui.