

# Carmen Dolores

## A atriz em busca de tempo

Miguel Falcão



&lt;

Carmen Dolores,  
fot. Rita Carvalho.

*O sucesso junto do público e o reconhecimento dos colegas e da crítica colocaram-na, desde cedo, no primeiro plano do teatro português, posição em que sempre se manteve, graças também a uma cuidada gestão de carreira. Da rádio à televisão, passando pelo cinema e, claro, pelo teatro, foram dezenas as personagens que interpretou, tendo recebido importantes prémios de representação e as mais altas condecorações. Continua a evadir-se com a poesia, afirma que lhe falta tempo para ler todos os livros que queria ler e revela que gostaria de ter sido escritora. Encontra-se a ultimar um novo livro de memórias, para publicar neste ano, do qual se transcreve aqui um excerto inédito.*

*Apesar do seu amor ao público, reitera a decisão de não voltar a fazer teatro. Agora, a atriz de uma carreira de tantos anos, reivindica tempo, um tempo sem tempos, em que os compromissos profissionais não interfiram na possibilidade de gozar a vida.*

**Quando, hoje, faz a retrospectiva da sua carreira de cerca de setenta anos, chega a considerar que a sua existência artística está próxima do "mito"?**

Não, não penso isso. Lembro-me dos "mitos" que conheci, mas acho que os actores, que estão hoje em posição de primeiras figuras de companhia, têm uma atitude diferente, até porque os tempos também são outros. Antigamente, cultivava-se mais o ser-se mito. A Palmira Bastos punha chapéu para ir de táxi da Rua Braamcamp, onde morava, para o Teatro Nacional, donde saía sempre altivamente, sob o olhar dos populares que ali iam de propósito para a ver. O Assis Pacheco dizia que o actor estava a vulgarizar-se, porque aparecia na rua, andava de autocarro, ia aos cafés, permitindo que toda a gente o visse e verificasse que, afinal, era um ser humano igual aos outros. Ele achava

que, assim, a magia do teatro se perdia. Mas eu sempre achei que o actor é um ser humano, até porque os actores telefonavam ao meu pai [José Sarmento], que era jornalista e tradutor de teatro, e eu sabia que eles existiam e eram de carne e osso. O actor tem é mais responsabilidades do que os outros, não só por ser uma figura pública, mas porque, por trabalhar com emoções e ter uma maior noção dos seus defeitos, tem talvez o dever de se tornar mais "aperfeiçoado".

**Como era a sua relação com as "vedetas" que conheceu?** Curiosamente, mais n'Os Comediantes de Lisboa (OCL), onde me estreei, do que no Teatro Nacional D. Maria II (TNDMII), eram só "vedetas", que o António Lopes Ribeiro, na qualidade de empresário, tinha ido "roubar" à companhia

<  
Foto de estúdio,  
fot. Silva Nogueira.



>  
*Amor de perdição*  
(intervalo de filmagens),  
real. António Lopes  
Ribeiro, 1943  
(Carmen Dolores  
e Igrejas Caeiro)  
[arquivo pessoal de  
Carmen Dolores].



Amélia Rey-Colaço/Robles Monteiro. Claro, umas mais vedetas do que outras, embora várias não trouxessem o vedetismo para o camarim. Mas eu já admirava os artistas, mesmo as vedetas, sobre quem lia tudo o que encontrava. De facto, gosto de ler biografias de artistas, e não só de actores. No caso daquela primeira companhia, eu já tinha trabalhado com todos eles no cinema, e não sei se eram eles que impunham essa distância ou se éramos nós, os mais novos, que a provocávamos por respeito. Mas não escondo que alguns tinham uma maneira de ser que me chocava. Só que, naquela altura, eu também era extraordinariamente tímida e falava muito pouco, só observava. "Tu não falas, mas os teus olhos revelam tudo", dizia-me o António [Lopes Ribeiro].

#### A noção de hierarquia estava muito presente?

Sim. E manifestava-se das mais diversas formas, desde as escolhas dos papéis, ou a liberdade dada em cena, até às exigências que eram feitas. Alguns podiam fazer exigências, enquanto outros estavam destinados a ser actores de segundo plano. Mas, havia surpresas. Por exemplo, a Amélia Rey-Colaço, que associamos sempre a um certo porte e ao facto de ser directora da companhia do TNDMII, era de uma enorme humildade quando era dirigida, tanto por Robles Monteiro, como por outros encenadores. E era muito generosa, dando-nos dicas nos bastidores sobre como fazer melhor uma determinada cena.

#### Era esse, em geral, o ambiente dos bastidores?

Os meus colegas não concordam com a minha opinião. Mas eu acho que, quando comecei, havia mais intrigas nos bastidores do que mais recentemente. As pessoas eram mais hipócritas, embora houvesse excepções. Talvez esteja a ser injusta, porque me dizem que, hoje, ainda há muita gente assim. As experiências que tenho tido, e especialmente as últimas, foram com colegas muito profissionais, com ambição sim, mas conscientes de que

para chegar mais alto é preciso trabalhar muito. É o caso, por exemplo, do Diogo Infante, da Natália Luiza, da Alexandra Lencastre ou do Paulo Pires. Para mim, eles são os "novos", apesar de já terem muitos anos de profissão. E nas telenovelas ainda trabalhei com mais novos, que também admiro, como a Ana Padrão, o Pedro Granger, a Patrícia Tavares ou a Sofia Grilo. Tive sempre um bom relacionamento com os colegas, tanto com os novos, como com os mais velhos e com os "mitos". É talvez uma questão de feito. Tenho em conta as fragilidades do ser humano. Todos nós temos fragilidades. Eu também as tenho. No fundo, admito as pessoas como elas são. Posso é dar-me melhor com umas do que com outras, consoante estão mais próximas ou mais afastadas daquilo que sou e aprecio. Mas quando comecei também havia actores com quem me identificava.

#### Quem foram esses actores, que constituíram para si uma referência?

Vivi rodeada de bons actores, que "puxavam" por mim, pois quando trabalhamos com um mau actor isso também se reflecte no nosso desempenho. Mas quando me estreei n'OCL, estavam lá alguns dos melhores, como o António Silva, o Assis Pacheco, o João Villaret, o Ribeirinho, o Nascimento Fernandes, a Maria Lalande, a Lucília Simões, a Hortense Luz... Eram todos grandes. Os únicos novos éramos eu, o Igrejas Caeiro, o José Amaro e a Maria de Lourdes. Com todos eles eu já tinha trabalhado no cinema. Este grupo, por exemplo, entrou quase todo n' *A vizinha do lado* [o filme realizado por António Lopes Ribeiro, em 1945]. Apesar de serem referências, pois bastava ouvi-los para se aprender, eu tive sempre a preocupação de não imitar ninguém. Quando me estreei na rádio, o João Zarco escreveu uma crítica sobre mim, em que dizia "não imita ninguém, é ela, continue assim". E isto marcou-me de tal modo, aos catorze anos de idade, que tive sempre o pavor, toda a vida, de me parecer com esta ou aquela actriz,



&lt;

*Um homem às direitas,*  
real. Jorge Brum do Canto,  
1945

[arquivo pessoal de  
Carmen Dolores].

portuguesa ou estrangeira, por mais extraordinária que pudesse ser.

**Referiu o actor Ribeirinho, que era também director e encenador daquela Companhia. É verdadeira a fama de que tinha um feitio difícil?**

O Ribeirinho tinha um feitio muito difícil, e algumas atrizes até chegavam a chorar por causa do que ele lhes dizia. Mas creio que é injusto ele ser mais lembrado pela maneira abrupta como tratava os actores do que pelo seu valor como encenador. E, no entanto, ele foi um grande encenador. As suas marcações eram primorosas. Mesmo no caso de peças más, ele fazia uma marcação que as fazia parecer boas. Tenho um capítulo no meu novo livro sobre ele, um pouco para o defender...

**Como acaba de referir, foi a recitar poemas na rádio, aos catorze anos, que começou o seu percurso artístico. E é precisamente a divulgação de poesia que se tem mantido como vertente ininterrupta da sua carreira de actriz. Quem são os seus poetas?**

Tenho tendência a dizer logo Fernando Pessoa. Mas são muitos e bem distintos: o António Nobre, a Florbela Espanca, o Alexandre O'Neill, a Sophia [de Mello Breyner Andresen], o Carlos Queiroz, o José Gomes Ferreira e tantos outros...

**Qual é o lugar ideal para ler ou dizer poesia, a rádio ou uma sala com público?**

É ao ar livre, sem ninguém a ouvir-me. Adoro. Nos jardins da Gulbenkian ou na mata da Caparica. Nessas alturas é que deviam gravar-me.

**Então não tem necessidade do público, quando diz poesia?**

Não tenho. Gosto de dizer poesia para um público, mas isso é outra coisa. Ai, não me evado da mesma maneira.

**O que poderia ser feito para aproximar mais as pessoas da poesia?**

Há alguns anos, apresentei à RTP a proposta de um programa semanal com o qual pretendia chamar a atenção para a poesia. Tinha a intenção de começar por poemas mais simples, direccionados para as pessoas que dizem não gostar de poesia. Foi rejeitado porque não consideraram oportuno e com a justificação de que em nenhum outro país havia programas de poesia em televisão. Imaginei-o com imagens inseridas, de pintura e outras, para melhor enquadrar os poemas, o que, na altura, seria novidade. Neste aspecto, era diferente de outros programas que já tinham sido feitos, pelo João Villaret ou pelo Mário Viegas.

**Antes de se estrear nos palcos, fez teatro radiofónico. E, mais tarde, já nos anos 60, veio a fazer também teatro televisivo. Ainda há lugar para estas "variantes" do teatro, hoje?**

Acho que sim, mas já não nos moldes de antigamente. Ainda no ano passado tomei parte numa experiência do Teatro Ligna de Hamburgo, que veio a Portugal fazer um programa de rádio interactivo, em associação com a Antena 2, intitulado *À procura da revolução perdida*. Na Rua Augusta, em Lisboa, eram representados ao vivo episódios históricos, que as pessoas iam seguindo através de uma narração, feita também por mim, que os ouvintes da rádio iam escutando. Foi muito interessante, pela interacção com o público, embora talvez não seja este o caminho para se fazer teatro radiofónico. Hoje em dia também se ouve rádio de outra maneira e em tempos diferentes. Tomei mais consciência disso quando, em 2002, fiz a Luísa Todí, também na Antena 2, que as pessoas me diziam ouvir sobretudo no carro, quando iam para os empregos. Mas uma das razões para não se fazer mais teatro radiofónico continua a ser a falta de dinheiro.

&gt;

*A vizinha do lado*,  
real. António Lopes  
Ribeiro, 1945  
(Carmen Dolores  
e António Vilar)  
[arquivo pessoal de  
Carmen Dolores].

**Na televisão, parece haver vontade de recomençar este tipo de experiência. Neste caso, que reportório deveria ser escolhido?**

Não sei dizer por onde se deve começar. É pelo "princípio", como na poesia? Talvez não, porque, no caso da representação, as pessoas têm as telenovelas como referência. É preciso começar, até para ver qual é a adesão dos telespectadores. Depois, deviam fazer inquéritos às pessoas, para avaliarem a sua opinião. É claro que o reportório tem de interessar o público, mas que público? De que faixas etárias? Quem vê hoje televisão? Julgo que os jovens não vêem muito a televisão, a não ser programas como *Morangos com açúcar* e outros parecidos. Será que o público potencialmente mais interessado seria aquele que chegou a ver teatro na televisão e que hoje terá cinquenta, sessenta anos? O horário das transmissões também é muito importante e não pode coincidir com o das telenovelas. Hoje, tudo isto interfere, distinguindo em muito estas experiências das do tempo em que eu fazia teatro na televisão, quando só existia o canal 1 da RTP. No dia seguinte, na rua, todos nos interpelavam e não havia quem não tivesse visto. Era muito bonito.

&gt;

*Cinco judeus alemães*,  
de Karl Roessler,  
enc. Francisco Ribeiro  
(Ribeirinho),  
Os Comediantes de Lisboa,  
1946 (Carmen Dolores  
e Lucília Simões)  
[arquivo pessoal de  
Carmen Dolores].

**A televisão levou-a ao grande público, mas foi o cinema que lhe revelou o rosto. Como é que, no início dos anos 40, a filha de uma família conservadora, estudante do liceu e aspirante a professora de línguas, chega ao grande ecrã?**

O António Lopes Ribeiro ouviu-me dizer versos, no Éden Teatro [em Lisboa], achou que eu tinha o aspecto da Teresa de *Amar de perdição* e convidou-me para o filme que ia começar a gravar. Não me disse logo, pediu-me para ir ter com ele aos Estúdios da Tóbis, no dia seguinte. Quando lá cheguei, mostrou-me um papel com todos os nomes do elenco e já lá estava o meu. Fiquei muito aflita, disse que não estava nada interessada e que não era capaz. Ele insistiu. O meu pai já tinha morrido e a minha mãe ficou em pânico. Os meus irmãos ficaram entusiasmadíssimos, porque eles é que queriam ser actores, eu não. O meu irmão ainda chegou a ser. Eles é que influenciaram a minha mãe. No dia seguinte, lá fui fazer as provas. As amigas da minha mãe ainda lhe disseram que eu seria expulsa do Liceu Filipa de Lencastre, mas, quando lá souberam, foi um delírio.

&gt;

*Pedro Feliz*,  
de Marcel Achard,  
enc. Francisco Ribeiro  
(Ribeirinho),  
Os Comediantes de Lisboa,  
1946 (Carmen Dolores  
e Ribeirinho),  
fot. Teixeira.

**Mas o que é que a entusiasmou no cinema, que inicialmente não a cativava, para que acabasse por ficar por lá e fazer tantos filmes?**

Fiquei completamente "apanhada" pelo trabalho no estúdio. Não pelo resultado, mas por todo o processo de trabalho, pela contracena com todos aqueles actores, por toda a azáfama que se vivia. E o cinema português estava no seu auge. Aconteceu-me o mesmo, mais tarde, com a televisão. Eram tempos em que estávamos a iniciar artes novas e todos ficámos entusiasmados. E de tal forma que, quando acabei o primeiro filme, até pensei em ser anotadora, só



para continuar em estúdio. Toda aquela fantasia me deslumbrava. E, logo a seguir, tive a sorte de ser convidada para dois filmes [*A vizinha do lado*, já referido, e *Um homem às direitas*, de Jorge Brum do Canto], que foram gravados em simultâneo. E outros se seguiram.

**Depois de *A garça e a serpente*, de Arthur Duarte, em 1952, esteve mais de vinte anos sem fazer cinema. Porquê? O cinema deixou de lhe interessar?**

Não, de maneira nenhuma. Foi sobretudo porque passei a integrar o elenco fixo de companhias de teatro, o que



<  
*Frei Luís de Sousa*,  
 de Almeida Garrett,  
 enc. Robles Monteiro,  
 Companhia Amélia Rey  
 Colaço – Robles Monteiro,  
 1954  
 (Carmen Dolores),  
 fot. Furtado D'Antas.

*Amor à antiga*,  
 de Augusto de Castro,  
 enc. Francisco Ribeiro  
 (Ribeirinho),  
 Companhia Amélia Rey  
 Colaço – Robles Monteiro,  
 1957,  
 fot. Artur Costa de  
 Macedo.  
 >

me deixava pouco tempo para outros compromissos. Também declinei vários convites, sobretudo a partir dos anos 60, quando achei que, como atriz, já tinha outra responsabilidade e não deveria participar em trabalhos de menos qualidade, por exemplo, com argumentos fracos.

#### Como espectadora, qual é o "seu" filme?

*Les enfants du paradis*, de Marcel Carné, com diálogos extraordinários de Jacques Prévert. É do período da Segunda Guerra Mundial, com a María Casares e o Jean-Louis Barrault, no início das suas carreiras. Nós tínhamos uma frisa reservada no Olímpia [em Lisboa], que depois, como cinema, seguiu outro rumo [com filmografia pornográfica], mas que, antigamente, era de qualidade. E todas as segundas-feiras os meus irmãos e eu íamos ao cinema. Foi lá que, pela primeira vez, vi este e muitos outros filmes. Mais tarde, outro filme que também me marcou muito foi *Luzes da ribalta*, de Charlie Chaplin.

**Não fez o curso de teatro do Conservatório Nacional, que, até 1949, portanto, já depois de a Carmen ter começado, era considerado obrigatório para se obter a carteira profissional de actor e, em particular, para se integrar o elenco da companhia do Teatro Nacional.** Para fazer rádio, que eu já fazia há vários anos, não era precisa aquela formação. E para fazer cinema também não. Foram esses anos como profissional, cerca de oito na rádio e quatro no cinema, que o António Lopes Ribeiro invocou para me levar para o teatro, dispensando-me do Conservatório. Esta é a única coisa que considero injusta na minha carreira. Não foi "normal" ter acontecido deste modo. Até porque, naquela altura, o meu irmão, que era mais velho do que eu e já trabalhava, só podia frequentar o curso nocturno do Conservatório, que não lhe dava acesso directo à carteira profissional. Ele e os seus colegas tinham de trabalhar como discípulos e cada companhia só podia ter dois discípulos, o que limitava muito a entrada

de novos actores na profissão. Era isso que me custava, porque, ao contrário da rádio, onde subi degrau a degrau, no cinema e no teatro entrei logo pela porta grande.

#### Mas sentiu necessidade daquela formação?

Senti. Eu tinha a noção de que não sabia. Então, por minha conta, lia tudo aquilo de que ouvia falar sobre teatro, dos métodos de Stanislavski ou Lee Strasberg ao *Être acteur*, de Michael Tchekov, ou ao *Solfège de la diction*, de Jean-Louis Barrault. Sobretudo em edição francesa. Eu estava mais ligada à cultura francesa. Ia a tudo e queria aprender sozinha. Por minha iniciativa, fui tendo aulas de voz, com várias professoras, como Maria Amélia Duarte de Almeida, Leonor Viana da Motta e Maria do Rosário Coelho. Na preparação dos meus papéis de teatro, passei a fazer sempre "reciclagem" de voz.

#### Mas pode dizer-se que, naquela época, a regularidade de trabalho numa companhia e o reconhecimento de "mestres" compensavam, de certo modo, a pouca ou nenhuma formação escolar inicial?

Exactamente. No meu caso, a minha "escola" foi o TNDMII. Anteriormente, só tinha estado uma época e meia n'OCL. Entretanto, casei [1947], o meu filho nasceu [1948], estive três anos sem trabalhar e só em 1950 é que entrei para a Companhia de Amélia Rey-Colaço e Robles Monteiro, dois "mestres". A minha "escola" foi a partir dali, nas "tábuas". A rádio já me tinha dado alguma prática ao nível da voz e o cinema ao nível da representação, embora no cinema tudo seja diferente, porque há pouco tempo de preparação. Mas fiquei sempre um pouco traumatizada por não ter a chamada "escola" de teatro.

**Foi por isso que, quando já era uma atriz consagrada, nos anos 60, participou em vários cursos ministrados em Portugal, por Henriette Morineau, Luís de Lima, Heloísa Machado...**

&gt;

*O tinteiro,*

de Carlos Muñiz,

enc. Rogério Paulo, Teatro

Moderno de Lisboa, 1961

(Carmen Dolores  
e Armando Cortez)[arquivo pessoal de  
Carmen Dolores].

Sim, por todos esses e, sobretudo, pelo meu querido [Adolfo] Gutkin.

### Identifica na sua carreira um antes e um depois de Gutkin?

Sim, sem dúvida, talvez porque eu própria tenha mudado como pessoa. O curso do Gutkin não era tanto de técnica teatral, era mais de âmbito psico-físico, de "libertação" pessoal. Descobri-me mais como pessoa, o que evidentemente me ajudou como atriz, no sentido de "desabrochar", de deitar cá para fora o que até então não mostrava. É que sempre tive a noção, e o pavor também, do ridículo, o que para um actor é mau. O Gutkin foi muito importante para mim. Mas julgo que, mesmo que tivesse o Conservatório, teria feito estes cursos, aliás, à semelhança de muitos dos meus colegas que os frequentaram. As pessoas precisam de se actualizar, em todas as profissões.



&gt;

*Os três chapéus altos,*

de Miguel Mihura,

enc. Fernando Gusmão,

Teatro Moderno de Lisboa,

1962 (Carmen Dolores

e Ruy de Carvalho),

fot. J. Marques.

### Então, foi a partir do curso de Gutkin que se libertou como actriz?

Não, a partir dali libertei-me como pessoa. Libertei-me como actriz a fazer teatro na televisão, onde me sentia completamente a personagem. Talvez porque não havia público, não sentia tanto o nervosismo. E, por outro lado, porque a televisão vai muito ao fundo dos actores. No teatro, os espectadores sentados nas últimas filas não conseguem ver bem as expressões dos actores. Mas na televisão os actores têm de dar tudo. Parece um contrassenso, porque na televisão não há público como no teatro, embora ele exista: são todos os técnicos que trabalham no estúdio. Antigamente, sobretudo nos tempos do arranque da televisão, havia uma grande comunhão entre todos os que faziam o teatro. Todos "vestiam a camisola" e quem estava fora de cena também se emocionava, ria, chorava... E isso foi extraordinariamente importante, porque me deu um grande à-vontade.



&gt;

*Dente por dente,*

de William Shakespeare,

adapt. Luiz Francisco

Rebello,

enc. António Pedro,

Teatro Moderno de Lisboa,

1964 (Carmen Dolores),

fot. J. Marques.

### Quais foram as suas principais referências estético-artísticas? Consegue identificar algumas?

Fui muito marcada pelos impressionistas e, depois, pelos expressionistas, começando pela área da pintura. No teatro, tenho a noção clara de que os primeiros dramaturgos que me marcaram verdadeiramente foram os do fim do século XIX, como Tchekov, o meu preferido, mas também Strindberg, Ibsen... Eu sempre li muito teatro, mesmo antes de ser actriz, mas foi com as peças destes autores que me senti identificada. Era um teatro mais "psicológico", pelo qual mantive sempre uma certa predilecção. A partir do momento em que fiz *Seis personagens em busca de autor* [em 1959], tive a minha "fase Pirandello", que continuo a reconhecer como um importante marco na história do teatro moderno. Penso que estes dramaturgos, que representaram a grande transição nas artes cénicas, não foram apresentados na altura própria, no nosso país. Assim, passámos de um teatro tradicionalista directamente para um Beckett ou um Pinter. Não houve uma evolução natural.





E penso que essa "passagem" ainda continua por se fazer entre nós. De vez em quando, surge um deles, assim, desgarrado, e é com certa estranheza que alguns espectadores, ainda agora, os recebem.

**Um dos traços caracterizadores da sua carreira de actriz é o de se ter interessado pela ideia de colectivo, de grupo, tendo integrado companhias muito distintas, do TNDMII às independentes. Qual é a importância da "companhia" de teatro?**

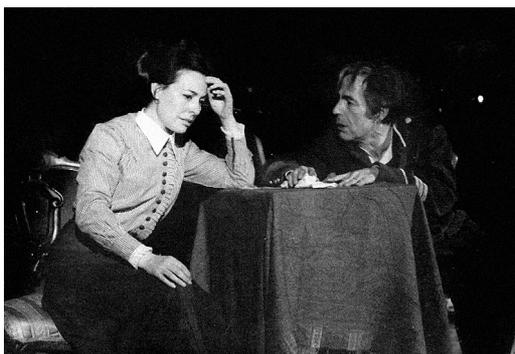
Os actores da minha geração estavam habituados a estar integrados em companhias, porque isso lhes permitia uma continuidade, desde logo a nível contratual, pois ficavam a saber se tinham a época resolvida.

**Ter-se a época "resolvida" não era sinónimo de se ter trabalho todo o ano...**

Sem dúvida. Antigamente, mesmo no TNDMII, a época teatral tinha apenas oito meses, de Outubro a Maio. Nos restantes quatro meses, em que não trabalhávamos, não recebíamos, nem tínhamos férias pagas. Eu, aliás, nunca tive subsídio de férias, porque, mesmo depois do 25 de Abril, quando os actores integrados em companhias passaram a ter esse direito, comecei a trabalhar como *freelancer* e, portanto, nunca tive esse gozo. Naquele tempo, os actores estavam sempre com a preocupação do que iriam fazer naquele período de quatro meses. Agora essa preocupação dura o ano todo...

**Identifica outras razões importantes para essa continuidade nas companhias?**

Sim, a nível dos hábitos de trabalho em conjunto. É importante para um actor conhecer melhor os colegas com quem contracena. A primitiva formação dos grupos independentes seguiu um pouco esse caminho, criando alguns conjuntos bastante homogêneos, que deram origem a excelentes espectáculos. E cada uma dessas companhias



<  
*O render dos heróis*,  
de José Cardoso Pires,  
enc. Fernando Gusmão,  
Teatro Moderno de Lisboa,  
1965 (Rui Mendes  
e Carmen Dolores),  
fot. J. Marques.



>  
*Dança da morte*,  
de August Strindberg,  
enc. Jorge Listopad,  
Casa da Comédia, 1969  
(Carmen Dolores  
e Augusto Figueiredo),  
fot. J. Marques.

>  
*Play Strindberg*,  
de Friedrich Dürrenmat,  
enc. Jorge Listopad,  
Casa da Comédia, 1972  
(Augusto de Figueiredo,  
Carmen Dolores  
e Álvaro Benamor),  
fot. J. Marques.

foi conquistando o seu público específico. Com excepção daqueles espectadores que acompanham os vários trajectos, o público da Comuna não é o da Cornucópia, nem o do Teatro Aberto, e assim por diante. O facto de haver cada vez mais actores, bem como solicitações profissionais muito diversas, também torna mais difícil a integração numa companhia.

**O paradigma da "produção da companhia" dirigida pelo "encenador" está a dar lugar ao do "projecto" concebido e concretizado em torno da figura do "produtor". O que lhe parece?**

Exactamente, o paradigma está a mudar. E isso poderá permitir a constituição de elencos mais homogêneos, com o actor certo para cada papel. Por vezes, as companhias tinham muitos actores, mas com naipes desfalcados, com os quais, todavia, tinham de fazer o espectáculo. Mas não há dúvida de que gera uma maior instabilidade profissional e que se perde a tal ideia de continuidade nos processos de criação, que, no caso da contracena, é muito importante. Eu adorava contracenar com o Álvaro Benamor, com quem trabalhei muito no TNDMII e, depois, na rádio. Quando lia o texto, já conseguia imaginar um pouco a forma como ele ia interpretar a sua personagem, apesar de ele ser sempre surpreendente e nada repetitivo. E o mesmo se passava em relação ao Augusto de Figueiredo, ao Rogério Paulo, ao Ruy de Carvalho... Mas, por outro lado, também é importante mudar, trabalhar em contextos distintos e com pessoas diferentes. No meu caso, ao fim de oito anos de TNDMII, saí para a Companhia do Teatro de Sempre, no Teatro Avenida, desafiada pelo Rogério Paulo, porque não sou nem nunca fui aventureira. Mas fez-me muito bem, até porque veio a ser uma das épocas em que mais trabalhei e uma das mais reconhecidas pela crítica.

**Já referiu, várias vezes, o TNDMII, onde representou em períodos e contextos de criação distintos. Que**

<  
*O leque de Lady  
 Windermere,*  
 de Oscar Wilde,  
 real. TV. Rui Ferrão, 1973  
 (Carmen Dolores)  
 [arquivo pessoal de  
 Carmen Dolores].



>  
*Platónov,*  
 de Anton Tchekov,  
 enc. Jorge Listopad,  
 Teatro Maria Matos, 1974  
 (Baptista Fernandes  
 e Carmen Dolores),  
 fot. J. Marques.



>  
*As espingardas da Mãe*

*Carrar,*  
 de Bertolt Brecht,  
 enc. João Lourenço,  
 Casa da Comédia, 1975  
 (Ana de Sá,  
 Baptista Fernandes  
 e Carmen Dolores),  
 for. J. Marques.

**expectativas tem em relação a Diogo Infante, que recentemente assumiu a direcção artística daquele Teatro?**

Tenho uma grande esperança de que o projecto que ele está a traçar para o TNDMII vingue. Ele aposta muito na criação de um público para aquele Teatro, o que acho bem. E julgo que, por ele próprio ser reconhecido por vários públicos, está em posição de alcançar esse objectivo. Para esta primeira época, parece-me que o programa anunciado é bom, embora considere que o seu designio tenha de passar também por mostrar às pessoas um repertório que as ajude a abrir novos horizontes na sua relação com o teatro. Para isso, não sei qual é o caminho ideal. Tenho a impressão de que o Diogo Infante e a Maria João Brilhante [presidente do Conselho de Administração do TNDMII] estão apostados em fazer uma experiência inovadora.

**Depois de sair do Teatro Nacional, integrou várias companhias, mas o seu projecto mais ambicioso foi o Teatro Moderno de Lisboa (TML), que co-fundou em 1961, com Rogério Paulo, Fernando Gusmão, Armando Cortez e Armando Caldas. Ali, a par do trabalho como actriz, estreou-se numa outra função, a de gestora. Que outras perspectivas do teatro, e do seu contexto, lhe trouxe essa experiência?**

Foi a primeira vez que me meti numa aventura, consciente de que era uma aventura e da qual não me arrependo, mas que surgiu num período muito conturbado em Portugal, de que as lutas estudantis eram um dos sinais. Basta dizer que chegámos a parar os ensaios e a ver os estudantes a fugir da polícia, escondendo-se na escadaria da entrada do Cinema Império, onde o TML estava instalado, muito perto do Instituto Superior Técnico. Também foi muito complicado ser gestora da companhia e actriz ao mesmo tempo, e disso talvez me arrependo, porque acho que prejudicou o meu trabalho de criação artística. É que eu ia para cena com os problemas todos da companhia. Aliás,



o Erico Braga, que era actor do TNDMII e também tinha dirigido uma companhia com a mulher, a Lucília Simões, disse-me uma vez que, a partir do momento em que eu assumisse a administração da companhia, deixaria de dormir sossegada. E foi verdade. Para além disso, aquela época era marcada pela censura e todas as companhias tinham problemas, incluindo o TNDMII. Mas nós tivemos ainda mais, porque todos perceberam que estávamos apostados em tentar outros caminhos, e outro tipo de repertório, mais actuante.

**Com "função social", como chegaram a escrever nos programas...**

Exactamente, de maneira que tinham os olhos todos postos em nós. E avançámos, conscientes de que era aquele o teatro que queríamos fazer, embora, no meu caso, talvez não supusesse que seriam tantos os problemas com que nos depararíamos. E os problemas foram os mais diversos, a começar pela falta de meios materiais e, em especial, de dinheiro suficiente no final do mês para distribuir por todos nós (porque era uma "sociedade") e também para pagar a alguns actores e técnicos contratados. Mas conseguimos cumprir sempre em relação aos de fora, em detrimento de nós próprios. Defendíamos-nos com outros trabalhos paralelos, na rádio, na televisão ou no cinema. Na primeira época ainda nos conseguimos equilibrar, porque nós estreámos com *O tinteiro*, de Carlos Muñiz, que foi uma pedrada no charco a que o público acorreu em massa. Mas, na segunda época, o repertório já não era tão "chamariz" e começámos com problemas. Lembro-me de, nesse Natal, nos ter sido possível pagar um terço do vencimento a cada um, e de isso ter sido uma festa.

**No fundo, o TML surgiu como um novo modelo de organização da "companhia" teatral, de certo modo mais desprotegida ou vulnerável, por não ter a retaguarda de um empresário.**



&lt;

*O princípio da sabedoria,*  
real. António de Macedo,  
1975

[arquivo pessoal de  
Carmen Dolores].

Sim, um grupo de actores que se juntou numa sociedade, por sua conta e risco, não porque estivessem desempregados ou lhes faltasse trabalho, mas porque queriam afirmar um teatro diferente, prescindindo até de situações profissionais mais confortáveis. Com dificuldades e o interregno forçado de uma época, foi-nos possível subsistir até 1965. Na prática, durou três épocas. E, apesar de muitas das peças submetidas à Censura terem sido proibidas ou cortadas, ainda conseguimos levar à cena textos importantes, como *Humilhados e ofendidos* de Dostoiévski, *Os três chapéus altos* de Mihura, *Dente por dente* de Shakespeare, e, de autores portugueses contemporâneos, como *O dia seguinte* de Luiz Francisco Rebello ou *O render dos heróis* de José Cardoso Pires. Era o nosso tempo do "sangue na guelra" e tínhamos a veleidade de pensar que poderíamos modificar alguma coisa. E, de certo modo, o TML tornou-se num marco na história do teatro português, porque foi o primeiro grupo verdadeiramente independente entre nós, ao qual se seguiram outros, como, pouco depois, o Grupo 4. Brevemente, será publicado um livro do Tito Lívio, com o qual colaborei, que conta a história do TML, para que todos fiquem a saber melhor o que foi e o que representou naquela época.

**O pós-25 de Abril veio contrastar radicalmente com aquela época, em múltiplas dimensões. Como é que essas transformações foram sentidas "por dentro", no teatro?**

O 25 de Abril foi sentido como uma vitória. A liberdade de expressão e o fim da censura foram vitórias. Era isso que nós queríamos, era por isso que nós lutávamos. Os grupos independentes foram muito importantes, embora tenham caído também num teatro muito específico, com uma evidente "explosão" de peças de Brecht, que até então estavam proibidas. Tudo isso teve razões lógicas, porque queríamos fazer aquilo que não tínhamos podido fazer

antes. Eu comecei pela peça *As espingardas da Mãe Carrar*, na Casa da Comédia, com encenação do João Lourenço, logo em 1975. Mais tarde, o público também se fartou de tanto Brecht, o que é natural. Mas foi uma libertação.

**Acha que o teatro continua a ser um bom instrumento para "tornar conscientes (...) [os] espectáculos da vida diária" e para transformar a sociedade, como escreveu Augusto Boal, este ano, na Mensagem do Dia Mundial do Teatro?**

Acho, como sempre achei, que as pessoas não vão ao teatro só para se distraírem, embora o entretenimento também seja muito importante. O teatro é um espelho da vida, que ajuda a compreender e a mudar a sociedade. E também é sonho, e o sonho ajuda a viver. Ao contrário de algumas pessoas com quem falei, que a acharam simples demais, eu gostei da Mensagem do Boal, precisamente porque não a achei hermética, como já tem acontecido, e considero que estas mensagens são para serem compreendidas por todos.

**Nunca se interessou pela encenação?**

Nunca me senti atraída pela encenação. Na rádio dirigi teatro e folhetins, depois do 25 de Abril. Mas sofria tanto, muito mais do que como atriz, que nunca desejei fazê-lo no teatro. Eu vejo como ficam os meus amigos encenadores, no dia da estreia, porque já não podem fazer nada, ficam indefesos. Nós, actores, ainda podemos tentar fazer melhor no dia seguinte. Não sei se foi por isto ou por falta de aptidão, mas realmente nunca me interessou.

**Quais os papéis que mais a marcaram?**

Os papéis que mais me marcaram foram aqueles que eram mais diferentes de mim: a Lianor de *Tã-mar*, de Alfredo Cortez, no TNDMII; a Enteada de *Seis personagens em busca de autor*, de Pirandello, no Teatro de Sempre; a Alice d' *A dança da morte*, de Strindberg, e a Teresa Carrar de *As*

<  
*Comédia à moda antiga,*  
 de Alexei Arbutov,  
 enc. Jorge Listopad,  
 Novo Grupo/Teatro  
 Aberto, 1983  
 (Carmen Dolores  
 e Curado Ribeiro)  
 [arquivo pessoal de  
 Carmen Dolores].



*Virgínia,*  
 de Edna O'Brien,  
 enc. Carlos Avilez,  
 Teatro Experimental de  
 Cascais / Teatro Nacional  
 D. Maria II, 1985  
 (Luísa Salgueiro  
 e Carmen Dolores),  
 fot. Pedro Soares.



*espingardas da Mãe Carrar*, de Brecht, ambas na Casa da Comédia; e a *Virgínia*, na peça com o mesmo nome de Edna O'Brien, no Teatro Experimental de Cascais (TEC, em co-produção com o TNDMII, 1985). Aqueles papéis em que saí mais de mim foram os que me deram mais prazer. Quando me diziam "este papel é mesmo bom para si", eu ficava logo desconfiada.

**As personagens que referiu, de *Tá-mar* e de *As espingardas da Mãe Carrar*, a par da Mãe Malafaia de *Forja*, de Alves Redol, foram das pouquíssimas mulheres do povo que interpretou. Como analisa o facto de quase só lhe terem proposto personagens de perfil "aristocrático"?**

É verdade, foi horrível. Penso que teve que ver com a aparência física. Embora no teatro, ao longo dos anos, tenha feito personagens muito diversas. Nas telenovelas é que fiz mais aquele tipo de senhora sempre simpática e muito boazinha, que é mais fácil de fazer e até nem me dava tanto gozo interpretar.

**Fez pouca comédia, porquê?**

Sim, muito pouca. Mas tenho pena. Julgo que os meus primeiros papéis no cinema determinaram uma certa linha de personagens, também no teatro. Comecei logo pela Teresa do *Amor de perdição* e pela Catarina de Ataíde do *Camões*, ou seja, comecei logo a morrer tuberculosa e por amor... Mas a minha primeira personagem no teatro, n'OCL, logo a seguir ao *Amor de perdição*, era a Ágata, a mulher mais descarada de Atenas, em *Electra, a mensageira dos deuses*, de Giraudoux. E correu bem, porque era uma falsa ingénua que contrastava com a minha real ingenuidade.

**Que personagens tem ainda por interpretar?**

Quer dizer, que personagens ficaram por interpretar... (Risos) Por exemplo, gostava de ter feito a Hedda Gabler,

de Ibsen, que acabei por não fazer. Cheguei a pedir um subsídio para fazer esse espectáculo, no início dos anos 70, mas não me deram. Queria fazê-lo com o José de Castro, o Álvaro Benamor, a Brunilde Júdice, o Augusto de Figueiredo, a Manuela de Freitas... E a encenação seria do Jorge Listopad. Do Ibsen, fiz mais tarde *Espéctros*, no TEC. Na rádio é que fiz muitos destes papéis. Fiz muito teatro radiofónico.

**Como se prepara para interpretar uma personagem? Como é o seu processo individual de trabalho?**

Começo por ler a peça na íntegra, que era uma coisa que, antigamente, nem sempre era possível. Sabe que a cada actor distribuíam apenas as cenas, ou até mesmo só os excertos com as falas e as deixas, que lhe cabiam representar? Eu ia logo a correr comprar a peça, se estava publicada, às vezes até em edição estrangeira. Mas o meu trabalho começa com a leitura da peça, tentando não me lembrar que vou fazer um papel específico, lendo as falas de todas as personagens em voz alta e a todas dando inflexões. Até chego a gravar, para me ouvir. E fico a pensar na minha personagem, que nunca mais me sai da ideia. Leio muitas vezes o texto, sem o intuito de o decorar, como se fosse para a rádio. Depois, tento dizer o texto por palavras minhas e vou imaginando como é que a personagem viveria aquilo que eu estou a viver, ou como é que eu passaria o dia se fosse a personagem. O resto surge nos ensaios, incluindo a memorização rigorosa do texto. É um processo muito intuitivo.

**Nos ensaios, apresenta propostas aos outros actores e ao encenador, ou aceita as indicações sem contestação?**

Depende das pessoas com quem trabalho. Em geral, sempre fui disciplinada, talvez até demais. Mesmo que não tenha uma grande confiança na pessoa que me está a dirigir, respeito-a no exercício dessa função. Já tenho contestado em pequenos aspectos, quando, por exemplo, não me dá



&lt;

Virginia,  
de Edna O'Brien,  
enc. Carlos Avilez,  
Teatro Experimental de  
Cascais / Teatro Nacional  
D. Maria II, 1985  
(Carmen Dolores),  
fot. Pedro Soares.

jeito fazer um movimento de determinada maneira e proponho uma alternativa. Mas até isso é relativamente recente.

**Tendo em conta toda a sua experiência, e considerando o facto de em jovem ter querido ser professora, nunca pensou em dedicar-se à formação, por exemplo de actores?**

Na realidade, acho que nunca tive a paciência necessária para ensinar, tal como acho que não sei o suficiente para o fazer. Cheguei a dar um curso e a ter alunos particulares, a quem dava uma orientação, mas isso é diferente. Talvez neste aspecto eu sinta a tal falta de bases. Mas uma coisa em que insisti bastante, quando começámos a imaginar o que seria a Casa do Artista, foi haver uma Escola, para além do Teatro e do Lar. Estes três projectos corresponderiam às três fases da vida do artista. Essa Escola existe, mas não está a funcionar com a regularidade que pretendíamos. Um dos cursos em que pensei era dirigido ao público. Seria um curso para as pessoas aprenderem a ser espectadoras. Sempre reparei muito no público, sobretudo quando estou na plateia, porque eu própria sinto que, às vezes, não estou a ser boa espectadora e que devia tentar transmitir mais emoção aos actores. Isto vai ao encontro de uma ideia que continuo a considerar indispensável, a do teatro na escola.

**E qual é o caminho para aproximar a escola e o teatro?**

Não sei qual é caminho, porque, infelizmente, não tenho soluções. Mas é importante que haja um caminho que aproxime o teatro das crianças e dos jovens e que os leve ao teatro. E não é levar o teatro às escolas, mas, sim, as escolas ao teatro. E tomar contacto com o teatro dentro da sala de aula. Por determinação dos professores, eu e os meus colegas líamos peças e experimentávamos vários papéis. E decorávamos excertos, tanto de peças como de poemas. Mesmo os meus colegas que passaram por aquelas experiências e não enveredaram por esta profissão, que

foram quase todos, ficaram a gostar de teatro e de poesia. Enquanto não se percorrer este caminho, não teremos um público formado, entendedor, como existe, por exemplo, em Inglaterra. Para além disso, tive a sorte de, em minha casa, todos gostarem de teatro, de haver muitos livros e de os meus pais irem ao teatro.

**Nessa concertação de contributos para a formação dos espectadores, também a crítica teatral teria (tem) um papel a desempenhar?**

Eu subscrevo a ideia de que a crítica teatral deveria ser, em primeiro lugar, uma ajuda para o espectador assistir ao espectáculo, bem como uma chamada de atenção dos artistas para os pontos mais fortes e mais fracos desse espectáculo. Tenho pena que, hoje, as críticas se empenhem mais em fazer alarde da erudição do crítico do que em falar do trabalho dos actores. Muitas vezes nem se referem às interpretações, o que, em muitos casos, é bastante injusto. Agora leio poucas críticas, porque são raríssimas e nunca sabemos quando é que saem. Antigamente, eram publicadas logo nos jornais do dia seguinte ao da estreia e havia a preocupação de falar de todo o elenco, mesmo dos actores que representavam papéis pequenos.

**A crítica teve influência no seu trabalho?**

Só agora, na recolha e selecção de algumas críticas para o meu novo livro, é que tomei mais consciência de que os críticos de teatro, antigamente, falavam imenso dos actores. E é muito importante. Quando as críticas são más, desanimam, sobretudo quando não se percebe onde o crítico quer chegar, o que também me aconteceu. Mas quando são boas, animam muito. Cheguei a ter medo de não corresponder às expectativas suscitadas pela crítica junto do público.

**Já referiu que criou o hábito de assistir a espectáculos desde criança. Quais as memórias mais antigas que guarda como espectadora de teatro?**

>  
*Espectros*,  
 de Henrik Ibsen,  
 enc. Carlos Avilez,  
 Teatro Experimental de  
 Cascais, 1992  
 (Diogo Infante  
 e Carmen Dolores),  
 fot. Luisa Gomes.



Vejo teatro desde muito pequena, porque os meus pais me levavam e, quando adormecia, faziam-me uma caminha com cadeiras no camarote. As memórias mais antigas talvez sejam do Chaby Pinheiro numa peça de que não me lembro, a não ser da sua figura enorme junto de um poço, e também do José Gamboa, um actor que muito vim a admirar, em *A cadeira da verdade*, do Ramada Curto. A partir dos onze anos, vi todas as comédias da companhia da Maria Matos, que eram protagonizadas por ela e pelo Assis Pacheco. E lembro-me da primeira vez que vi o *Frei Luís de Sousa*, no "galinheiro" do TNDMII, com o meu irmão. Era com a Palmira Bastos, o Alves da Cunha e a Maria Lalande. Foi um momento inolvidável.

#### **A cena portuguesa actual apresenta-lhe aquilo que lhe apetece ver?**

Às vezes... A título de exemplo, posso referir-lhe alguns espectáculos de que recentemente gostei muito: *Esta noite improvisa-se*, de Pirandello, encenado por Jorge Silva Melo no TNDMII; *A floresta*, de Ostrowski, encenado por Luís Miguel Cintra, e *O construtor Solness*, de Ibsen, com encenação de Carlos Aladro, ambos na Cornucópia; *Notícias do dia*, de Hindemith, encenado por João Lourenço; ou *Quando o Inverno chegar*, de José Luís Peixoto (inspirado na *Montanha mágica* [de Thomas Mann]), com encenação de Marco Martins, no Teatro São Luiz.

#### **Como ocupa o seu quotidiano? O que lhe interessa fazer?**

O que mais me interessa é ler, mas não tenho tempo. Continua a faltar-me tempo. Tenho montes de livros para ler e não consigo, não só porque ainda não dei por findo o meu livro de memórias, mas também porque, todos os dias, me surgem coisas, como, por exemplo, uma ida à televisão, à Casa do Artista ou uma entrevista... para a *Sinais de cena*... (Risos). Mas dificilmente me aborço, porque me entretenho muito bem sozinha.

#### **Fez referência à Casa do Artista, que co-fundou, há mais de dez anos, com Armando Cortez, Manuela Maria e Octávio Clérigo. Continua a acompanhar aquela causa?**

Sim, claro. Continuo a pertencer aos corpos gerentes. Mas hoje nem penso que fui uma das pessoas que contribuíram para que aquele projecto se tornasse realidade. O mérito foi também daqueles que ajudaram a tornar o sonho realidade, incluindo o Estado português. Nós demos o que podíamos dar, o sacrifício de muitos anos de trabalho e uma dedicação indefectível ao sonho que queríamos realizar. Hoje, sempre que lá vou, sinto-me feliz e não deixo de me perguntar onde é que aquelas pessoas estariam se não existisse a Casa do Artista.

#### **Em Portugal não há a tradição de os actores escreverem as suas memórias, apesar de alguns o terem feito, como Lucinda Simões, Maria Matos, Fernando Gusmão ou Costa Ferreira. Com a publicação de *Retrato inacabado: Memórias* (1984), inscreveu-se naquele grupo restrito e, actualmente, encontra-se a preparar um segundo volume. Porquê?**

Eu escrevo, porque gosto de escrever, mas nunca foi minha intenção publicar. Acho que o maior prazer de quem gosta de escrever não é ver o livro na montra, é o acto da escrita. Mas na origem dos dois volumes de memórias há razões diferentes. O primeiro, *Retrato inacabado: Memórias*, foi escrito para mim, à procura de mim própria, do meu passado. Só mais tarde surgiu a ideia de o publicar. Quanto ao segundo volume, foi diferente. Eu gosto de escrever umas mini-ficções e as pessoas perguntavam-me por que é que não as publicava. Mas não tinha lata de as publicar, porque não sou escritora. Até que um dia pensei que uma possibilidade seria incluir aquelas histórias num livro, que fosse a continuação das minhas memórias, tanto mais que ainda havia muito para dizer, desde o início dos anos 80, altura em que parou o primeiro livro. Tem demorado muito



<  
*Espectros*,  
 de Henrik Ibsen,  
 enc. Carlos Avilez,  
 Teatro Experimental de  
 Cascais, 1992  
 (Carmen Dolores),  
 fot. Luísa Gomes.

*Jardim zoológico de  
 cristal*,  
 de Tennessee Williams,  
 enc. Diogo Infante,  
 Teatro Nacional D. Mariall,  
 1998 (Carmen Dolores)  
 fot. João Tuna.

porque só escrevo quando me apetece. E escrevo como falo, num registo nada literário, e não quero fazer de outra forma, porque é esta que me dá prazer.

**Então, este segundo livro de memórias surge como uma forma de disfarçar o ímpeto da "escritora" Carmen Dolores? Ou, dito de outro modo, como forma, mais discreta e menos assumida, de passar ao público a sua criação literária?**

(Risos) Talvez seja isso, talvez. Pensei nisso há pouco tempo e até alterei o título de uma das partes, que era "Reflexões sobre o teatro". Não quero que as pessoas pensem que tenho a veledade de escrever coisas importantes sobre o teatro. Não passam de experiências pessoais.

**Chegou agora o tempo de ser escritora?**

(Risos) Tenho sempre o complexo de que não sou boa escritora, que era o que eu gostava de ter sido. Aí é que está. É uma revelação.

**Já recebeu inúmeros prémios pelas suas interpretações, foi agraciada pela Presidência da República com a Ordem de Sant'Iago da Espada (1959) e com o grau de Grande Oficial da Ordem do Infante D. Henrique (2005) e na rua não há quem não a reconheça. Como lida com o reconhecimento público?**

Claro que estou agradecida pelos prémios e condecorações que recebi, mas, para mim, a reacção do público anónimo é o mais importante. Mesmo na rua, a interpelação das pessoas não me incomoda nada, pelo contrário, porque são muito simpáticas. E até no teatro, gosto de trabalhar junto do público, coisa de que nem todos os actores gostam, talvez porque os assuste. Eu gosto de estar com o público ao pé. Gosto dos pequenos espaços, como a Casa da Comédia, a Sala-Estúdio do Teatro Nacional ou a Sala Vermelha do Teatro Aberto. No meu livro, tenho vários capítulos sobre o público. **(Ver este texto inédito na p. 44).**

**Apesar de toda essa proximidade ao público, tem feito referência a *Copenhaga*, de Michael Frayn, com encenação de João Lourenço (estreado no Teatro Aberto, em 2003, e ali reposto em 2005), como o espectáculo da sua despedida enquanto actriz de teatro. Que razões levam uma actriz com mais de 60 anos de carreira a abandonar o palco? Precizou de se preparar para esse afastamento?**

Não precisei de fazer nenhuma preparação, porque fui eu que quis e isso faz toda a diferença. Eu acabei, porque sofro muito quando represento e achei que isso me fazia mal. Toda a vida sofri a representar, mas, à medida que o tempo passa, o peso da responsabilidade é cada vez maior. E eu preciso de tempo para ler. O Almada Negreiros, quando ainda era mais novo do que eu sou agora, dizia que já não ia ter tempo para ler nem metade dos livros que existiam numa livraria. Pois, eu já nem conseguirei ler uma terça parte, ou mesmo uma única estante.

**Termino com uma provocação...**

Já me fez várias. (Risos)

**Mas esta é a última: uma comédia (género que a seduz e fez tão pouco), encenada por Carlos Avilez, João Lourenço ou Jorge Listopad (encenadores da sua eleição e com quem mais trabalhou), levada à cena no TNDMIII (de que guarda tão boas memórias, para mais, agora, dirigido por Diogo Infante, que tanto admira)... É uma combinação feliz...**

**É a combinação que a fará regressar ao palco?**

Não, definitivamente não. Agora, quero ter tempo para gozar a vida, à minha maneira.

## O público

Antigamente pensava que o actor devia ser indiferente à “qualidade” do público. Mas hoje reconheço que, quer queiramos ou não, quando os espectadores se mostram logo interessados, isso representa um estímulo muito maior, que nos faz vibrar em uníssono com eles e nos leva até a ultrapassar-nos e a atingir zonas que os públicos passivos e indiferentes nos obrigam a esfriar, sem querer. Fazemos um esforço enorme e tudo nos parece inglório e infrutífero, apesar de representarmos também muito para nosso próprio gozo. Mas é um desgaste total. Eu sei que é difícil ser espectador. Até nós, actores, quando nos sentamos do outro lado, também nos esquecemos, algumas vezes, de colaborar e conservarmos aparentemente indiferentes, mesmo que estejamos a gostar do espectáculo.

Confesso que foi com o *Play Strindberg*, na Casa da Comédia, que aprendi a ser espectadora, analisando todas as noites aquele público tão próximo. Porque existem várias espécies de espectadores: os puros, os expansivos, os desconfiados, os impenetráveis, os tímidos, os que baixam os olhos quando nos aproximamos mais... No entanto, há representações em que até apetece aplaudir o público, tal a sua adesão, a argúcia, o interesse, o entusiasmo. Quando apanhamos uma espectadora como aquela senhora de cabelo branco que estava, certa noite, a assistir ao Copenhaga, na primeira fila, com um sorriso e uma alegria tão grande por estar ali, tão “apanhada” por tudo o que se passava naquele estrado sem nenhuma defesa (apenas três cadeiras – grande João Lourenço!), então, o acto de representar é uma festa e nós pensamos que bom que é ser actor, que bom viver este momento de magia! Obrigada, senhora dos cabelos brancos, obrigada pelo seu sorriso contagioso, que (soubemos depois) também despertou a atenção do público que estava do outro lado da sala, em frente dela. E ficou a curiosidade: quem seria essa desconhecida, o que a teria levado a apreciar daquela forma um espectáculo que, à primeira vista, era bastante complexo? Interessar-se-ia pela física, em particular, seria alguém especialmente preocupado com tudo o que se passa no mundo? Ou tratava-se apenas de uma pessoa habituada a ver teatro e a saber distinguir o trigo do joio? E, numa outra noite, o espectador muito especial, que me fez reconciliar comigo mesma, quando questiono se valerá a pena tudo o que o actor tem de dar da sua vida, se aquela exposição permanente, aquele contínuo desgaste, terão, na realidade, o impacto desejado, capaz de nos fazer sentir úteis e felizes por termos escolhido esta profissão. Não foi só o entusiasmo ao bater palmas (isso, felizmente, acontece quase sempre),

foi a emoção, o modo como olhava, agradecendo ele mais do que nós próprios que estávamos ali, tributários desses agradecimentos; os seus olhos falavam, a cabeça acenava, dizendo eloquentemente, que bom que foi ter passado aqui estas duas horas a ver representar. Obrigada, também, espectador para sempre anónimo, porque desde essa noite, foi mais confiante e com maior prazer que emergi daquelas “árvores”, para enfrentar aquilo que, de todas as formas, representa sempre uma nova aventura.

E quem é que, se for consciente, não sente aquela espécie de arrepio ao estar ali no escuro, pronto a entrar em cena, não sei se não deveria escrever “aquele medo”, porque há dias em que é quase essa [a] sensação que se apodera de nós, nunca tão frágeis, tão vulneráveis, tão à mercê do desconhecido; e temos de ter tudo cá dentro bem disciplinado, bem ordenado, para que nada falhe, para que coisa nenhuma nos atraíçoe, porque basta uma distração, uma fuga, para que a personagem se ressinta. Já não é só respeito pelo público, pelo autor, pelo encenador, pelos que contracenam connosco, é respeito pela “personagem”, porque [nos] afeiçãoamos a ela, somos capazes de defender até os seus defeitos mais execráveis... [M]as voltando aos espectadores, lembro também aquela jovem que, numa noite em que todo o público, entusiasmado, aplaudia de pé, permanecia quieta, a olhar para nós sem se mexer, e [que], quando a fixei, levantou o braço direito todo engessado, como a explicar: não aplaudo, porque não posso!

Há momentos muito belos que não iremos mais esquecer. Claro que existem excepções, a rapariguinha do liceu, que levou todo o espectáculo a brincar com a garrafa de água vazia, até esta cair no chão e distrair toda a gente... O senhor que, na primeira fila, se entretinha a dobrar em várias partes o saco de plástico vazio, o que me levou a olhá-lo com insistência, para que percebesse que estava a perturbar os actores e acabou por me distrair a mim, pois, só quando se fez silêncio, percebi que era eu a falar... Ou os que adormecem... mas esses aos menos não perturbam, embora nos apeteça falar mais alto, para ver se conseguimos despertá-los, já que não nos é permitido dar-lhes um abanão!

E lembro o que se conta do Haydn, que certa noite, num concerto, ao sentir o público distraído, resolveu improvisar um despropositado andamento, muito vigoroso, para o “acordar”, o que resultou inteiramente – e passou a chamar a essa sinfonia “Surpresa”! Também o Alves da Cunha (grande actor), na mesmas condições de desinteresse do público, dizia para o actor com quem contracenava: “Aguenta-te, que eu vou gritar!” E a sala vinha abaixo com aplausos!!!