

Gonçalo Amorim

Agora, a necessidade do teatro

Rui Pina Coelho



<

Gonçalo Amorim,
fot. António Pedro Santos.

Gonçalo Amorim (Porto, 1976) tem tido um percurso discreto, mas persistente. Como actor, a sua presença destaca-se pela sólida segurança do trabalho físico e por uma atenção meticulosa à gestualidade. Como encenador, cedo despertou o interesse da crítica recebendo o Prémio da Crítica em 2007 (ex-aequo com A tragédia de Júlio César, pelo Teatro da Cornucópia), com Foder e ir às compras, de Mark Ravenhill. Profissionalmente, encenou textos de Fernando Dacosta (Rumor clandestino, 2007), Miguel Castro Caldas (Casas, 2008, e Inês Negra, 2009), Bertolt Brecht (A mãe, 2009) e José Luís Peixoto (Cal, 2009). A estes, acrescentam-se inúmeros trabalhos com amadores ou estudantes de teatro, desenvolvidos em contextos de formação em diversas instituições. Cooperante do Teatro O bando desde 1999, é membro dos Primeiros Sintomas e já trabalhou com Útero, Companhia Olga Roriz, Cão Solteiro, Truta, Artistas Unidos e Comédias do Minho. No teatro e na dança, integrou espectáculos de Ana Nave, Bruno Bravo, João Brites, Madalena Victorino, Mathias Poppe, Miguel Moreira, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, Olga Roriz, Ricardo Aibéo, entre outros. Em cinema trabalhou com Edgar Feldman (Lianor, 2007), Raquel Freire (Rasganço, 2001, e Veneno Cura, 2007), José Filipe Costa (Domingo, 2006) e Edgar Medina (Peixe aranha, 2009). Nesta conversa, este jovem actor e encenador confessa-se artisticamente, olha para a sua geração e para a crítica, lembra amigos e cumplicidades electivas, revela influências, fala de política e de arte; em suma, expõe os lugares preferidos do seu itinerário artístico e pessoal.

Quando preparava esta entrevista pensei que talvez pudéssemos começar por lembrar o teu último espectáculo, *Inês Negra*, pelas Comédias do Minho, apresentado em Melgaço. Pensava na altura que esse seria um começo feliz. A ideia era começar num tom de celebração, mas esse espectáculo acabou por ter um significado bem amargo.

Sim. Soubemos da morte da Isabel Alves Costa uns momentos antes do ensaio geral. Foi um momento crítico. Caiu um grande balde de água fria sobre uma equipa enorme, com mais de 40 pessoas. Os actores das Comédias do Minho, os grandes dinamizadores do projecto, ficaram muito abalados. Mas a Isabel haveria de gostar que nós continuássemos. Depois de uma pequena reunião

>
A porca,
de Marie Dariesseca,
enc. João Brites,
Teatro o bando, 1999
(Ana Brandão
e Gonçalo Amorim),
fot. José Frade.



avançámos com toda a força, homenageando-a. A Inês Negra é uma daquelas mulheres do Minho de pêlo na venta. Um bocado à imagem da Isabel Alves Costa e daquilo que foi a vida dela. Ainda por cima, o texto do Miguel Castro Caldas valorizava muito o lado anti-poder, ou contra-poder da Inês Negra. Esta figura aparece num momento em que não temos ainda o D. João I a governar todos os castelos de Portugal, e em que ainda temos alguns nobres pró-espanhóis a governá-los. A Inês Negra combate a favor dos Portugueses, mas o Miguel Castro Caldas valorizou principalmente a questão de se estar num momento em que não há ninguém a mandar – nesse momento manda o povo. Mandam as pessoas, que tomam as rédeas das suas vidas. Nesta versão da Inês Negra, acho que a Isabel ficou bem homenageada. Escrevemos numa muralha: "À memória de Isabel Alves Costa". Acho que ficou muito bonito.

As Comédias do Minho são um projecto que a Isabel acarinhava muito. E estes trabalhos principalmente, os chamados "comunitários", que envolviam a comunidade. Neste caso em particular, estiveram envolvidos um grupo de teatro amador de Melgaço, alguns membros do Coro dos Bombeiros, do Rancho Folclórico de Paderne, e um grupo de *hip-hop*. Um pouco à semelhança do trabalho do Pierre Voltz, um dos formadores artísticos da Isabel Alves Costa, este era um trabalho de grande proximidade com o público. Apareceu como resposta a um convite da Isabel – e só mais tarde é que eu percebi onde me estava a meter. Foi um projecto que envolveu a comunidade toda, apresentado no Castelo, durante as festas de Melgaço, em pleno Agosto. Mas a Isabel era tão persuasiva e tão cativante que nunca me passou pela cabeça dizer que não.

Os afectos têm tido uma presença forte na maneira como os teus trabalhos se vão organizando. Tens um perfil muito pouco mercantilista da profissão. É militante esse desinteresse pela televisão, por exemplo?

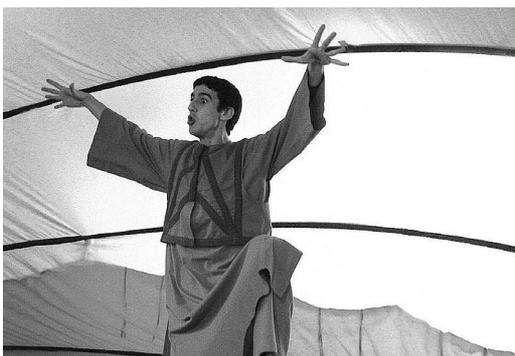
Não. Eu gosto da televisão. Somos da geração formatada pela imagem, que nos entra casa dentro. Gostamos da televisão e dos produtos televisivos. Mas artisticamente tenho cada vez menos necessidade de fazer coisas que não me apetece.

E tens conseguido não as fazer? Nunca te viste na necessidade de encontrar um meio de subsistência mais imediato?

Felizmente, sempre tive muito trabalho em teatro. Como formador, ou actor, ou encenador, nunca tive a necessidade económica de procurar outras coisas. Aconteceu-me fazer publicidade, coisa que agradeci economicamente. Aliás, a publicidade tem meios de produção inacreditáveis. E eu gosto de conhecer os meios por onde passo. Acho que isso faz parte da tua aprendizagem como artista. Gosto de conhecer os sítios onde as pessoas trabalham. Como também fiz uma ou outra sessão de televisão, sinto que já experimentei. Volta e meia sinto a necessidade de ir espreitar meios onde não me mova tão bem, ou onde seja um estranho. Mas também já aconteceu deixar de ir aos *castings* por falta de tempo. Falavas dos afectos: não sei se será sempre assim, mas, olhando para trás, é verdade que tive sempre a sorte de trabalhar com pessoas de quem gostava e admirava artisticamente. Mesmo na publicidade, fiz um anúncio em que o Rui Poças era o director de imagem e o Emídio Buchinho fazia o som. Estavam lá pessoas com grande competência técnica e artística.

Imagino que num meio relativamente pequeno como é o português seja difícil um jovem actor conseguir ter o controlo absoluto da sua carreira.

Eu considero-me sortudo, mas também procuro essa sorte. Procuro que, em cada projecto, quem me convida não tenha só um intérprete, mas alguém que ajuda na criação. E que tenha uma palavra artística forte. E fui conseguindo passar isto de projecto para projecto. Consegui trabalhar



<
Merlim,
de Tankred Dorst,
enc. João Brites,
Teatro o bando, 2000
(Gonçalo Amorim),
fot. Mário Sérgio.

>
Percival - em fuga,
de Tankred Dorst,
enc. João Brites,
Teatro o bando, 2000
(Gonçalo Amorim),
fot. Lia Costa Carvalho.

<
Dias felizes,
de Samuel Beckett,
enc. Madalena Victorino,
Artistas Unidos, 2001
(Isabel Muñoz Cardoso
e Gonçalo Amorim),
fot. Jorge Gonçalves.

Alma grande,
de Miguel Torga,
(versão de câmara),
enc. João Brites,
Teatro o bando, 2002
(Gonçalo Amorim
e Sara Castro),
arquivo Teatro o bando.
>

recorrentemente com algumas pessoas, como o João Brites, o Bruno Bravo ou o Miguel Moreira. São pessoas com as quais fui trabalhando, se calhar por apreciarem a maneira como eu estou nos projectos. E depois fui conseguindo "namorar" com muita gente: com a Olga Roriz, com a Madalena Victorino, por exemplo. Olhando para o panorama teatral português, sinto que faltam projectos que marquem a diferença: ou há uma visão demasiado idealista do que é fazer teatro, ou há uma visão demasiado mercantilista do que é fazer teatro. Falta conteúdo e uma real necessidade de fazer. Nos ensaios, pergunto muitas vezes: "Qual é a necessidade disto?". Não falo só da necessidade de cada criador em criar, mas também da necessidade de cada elemento, de cada proposta cénica. E mais, de encontrar na própria maneira de representar dos actores o necessário, o que é justo, um equilíbrio energético ajustado à dramaturgia e ao tempo presente, seu e do espectador. Acho que já não é suficiente o gozo de fazer teatro.

Queres explicar?

Terá que ver com a noção de tempo. O encontro entre quem faz e quem observa é muitas vezes um encontro mercantilista. Compro o bilhete e vou assistir a um

espectáculo. Aí, julgo que há um grande trabalho a fazer por parte dos criadores que é mudar a maneira como as pessoas se deslocam a uma sala de espectáculos. Para cada espectáculo devemos pensar de que forma é que a imprensa vai falar sobre ele, como vai ser promovido. Devemos tentar romper com esta falta de conteúdo. Os artistas são uma espécie de farol e quando começa a haver falta de conteúdos na arte é preocupante para toda a sociedade. Portanto, o que é necessário é aquilo que tem uma relação com o tempo e com o lazer. É aí que estou a encontrar-me. Uma arte anti-trabalho. Uma arte contra o trabalho. Contra a rotina. "Eu ocupo o meu tempo livre a ir a um espectáculo", dizemos. E a certa altura já não se sabe o que é tempo livre e o que é trabalho.

A própria ideia de tempo livre é profundamente capitalista.

Sim. Portanto, neste momento, coloco-me numa posição em que a arte deve questionar a própria necessidade de se fazer arte, ou a maneira de se fazer arte. E isso deve estar na representação. Devíamos caminhar para um nível civilizacional em que o teatro não fosse pago, em que não houvesse propriamente actores. Sobretudo, porque já não há actores mal preparados. Chegámos a um nível

>

Ensaio sobre a cegueira,
de José Saramago,
enc. João Brites,
Teatro o bando, 2004
(João Ricardo
e Gonçalo Amorim),
fot. de ensaio, arquivo
Teatro o bando.

>

O morto e a máquina,
de Fernando Villas-Boas,
enc. Bruno Bravo,
Primeiros Sintomas, 2006
(Gonçalo Amorim
e Ricardo Neves-Neves),
fot. Karina Jeppessen.

>

v

Rumor clandestino,
de Fernando Dacosta,
enc. Gonçalo Amorim,
Teatro o bando, 2007
(Nicolas Brites
e Susana Branco),
fot. Jorge Barros.

de especialização em que não há maus actores. Chegámos a um momento em que é preciso saber o que faz falta, o que é necessário.

Em termos muito pragmáticos, como é que isso se traduz no dia-a-dia de um jovem criador que tem pretensões artísticas, responsáveis, em fazer uma obra com conteúdo. Como é que subsiste?

Primeiro, isso deve deixar de ser, muito rapidamente, uma preocupação. A tua preocupação deve ser a criação. Eu tento sempre colocar a possibilidade de mudar. De ir para outro sítio. O teatro deve ser colocado numa posição em que não consegues fazer aquilo em que te especializaste. O teatro está a ficar demasiado burguês e fechado. Há uma espécie de ritual em ir ao teatro.

Estava a pensar no que dizias e no facto de teres apresentado *A mãe*, de Brecht, na Culturgest, no edifício da Caixa Geral de Depósitos...

Foi propositado. Eu dizia: "Se não houvesse protesto e insatisfação com o facto de ter sido ali apresentado, não tinha servido para nada ter sido feito ali."

E houve insatisfação?

Houve, pois. Mas fazia parte do seu conteúdo. *A mãe* apelava a isso. Acho que os conteúdos devem voltar. Por exemplo, com os Primeiros Sintomas vamos agora fazer uma revista no Teatro Maria Matos, chamada *Maria mata-os*. Interessame pegar nas formas. Interessa-me que as formas estejam na cabeça das pessoas. Foi por isso que fizemos *A mãe* na Culturgest ou o *Foder e ir às compras* no Centro Cultural de Belém. A peça de Mark Ravenhill tem muito mais força no respeitável CCB do que num barracão alternativo. Ou a *Hedda Gabler*, como o Bruno Bravo a encenou, tem mais força no Negócio ZDB do que teria num espaço convencional. Não é indiferente o sítio onde se apresentam os trabalhos, nem o público a atingir. Gosto de pensar os espectáculos desde o início, desde a semente.

Por um desejo de controlar o resultado?

Sim, também, mas sobretudo pelo lado lúdico e excitante da criação.

A tua formação como actor: começaste como actor na escola secundária, com o teu pai, o Tito Amorim. O meu pai sempre quis ser actor. E foi sempre, ou quase sempre, professor de liceu. Mas também viajante. Esteve no CITAC, durante a crise académica de 69, sempre muito envolvido nas questões políticas da altura, viveu na clandestinidade, com a minha mãe, como operário têxtil





<

Jump-up-and-kiss-me,
Companhia Olga Roriz,
2003 (Gonçalo Amorim),
foto de Alceu Bett.

na zona de Guimarães (onde começámos o projecto de *A mãe*). Foi encenado pelo Ricardo Salvat e pelo Juan Carlos Oviedo no CITAC; ainda fez teatro em Barcelona, depois em Paris, numa altura em que havia muita gente lá: o João Botelho, o José Mário Branco, o Hélder Costa, enfim, a geração dele. Mas, depois, a maneira como a revolução foi feita resultou em grandes desilusões no casal que me concebeu (*risos*). Eles investiram muito na política, naquele período de 74. De alguma maneira, o final dos anos 70 e o início dos anos 80 ficaram hipotecados pela construção de um país que não foi nada do que eles estavam a pensar. Isso provocou-lhes várias desilusões. Acho que isso fez com que o meu pai nunca fosse actor. Só percebi uma coisa mais tarde: ele via em mim uma pessoa que ia ser actor – o actor que ele não foi.

O teu pai foi um grande dinamizador do Teatro na Escola.

Sim. É um dos fundadores dos encontros de teatro na Escola [é autor de *Encontros de Teatro na Escola*, Porto: Porto Editora, 1995]. Foi um teorizador, um pedagogo, um dinamizador do teatro nas escolas. E foi importante para os alunos que foi tendo e para várias pessoas que se cruzaram com ele.

E na tua formação enquanto actor?

Há uma coisa forte na minha formação que tem que ver com o meu pai: a ideia de que o teatro na escola não serve para formar actores. Neste momento, vejo muita especialização na escola. Muita formatação, muito ensinar da técnica. É importante dominar a técnica, mas o mais importante é a questão ética. Ter a noção de que isto não é para formar actores, é para formar pessoas, para conhecermos melhor o nosso corpo, para trabalhar em grupo. Claro que isto pode fazer-se sem se explicitar. Faz-se teatro de uma forma especializada e está-se a trabalhar o grupo. Mas é importante que haja quem saiba dizer isto. Porque ser actor não é nada de especial. Há momentos em que tu te sentes mais actor que noutros. Não é actor quem quer ou quem estuda para isso. É actor quem consegue ser mediador, ser médium, quem consegue falar com o diabo. Há momentos que te sentes conectado: e nesses momentos transportas conteúdo. Tem que ver com a capacidade de escutar.

O que muda com a vinda para Lisboa?

Venho estudar antropologia para a FCSH e continuo a fazer teatro na universidade – com a Natália Luiza. Houve também um período em que dirigi algumas sessões – com

>

v

*Gurugu,*baseado na *Odisseia*,
de Homero, direcção

Gonçalo Amorim,

Mil Ardis, 2005

[> Elsa Ferreira,

Joana Oliveira,

Rita Gonçalves

e Nélia Marquez, Rita;

v Elsa Ferreira,

Rita Gonçalves),

fot. Jan-Willen Kruyssen.

uma grande lata! Ao mesmo tempo comecei a dar aulas no [grupo de teatro do Instituto Superior] Técnico. Sempre tive pudor em encenar – como se me faltasse algo para dizer – mas, no que diz respeito à formação, nunca tive pudor nenhum. Tudo o que ia aprendendo ia passando e mostrando.

E depois a Escola Superior de Teatro e Cinema. Como foi passar de jovem estudante de antropologia, envolvido no teatro universitário e no movimento associativo da luta contra as propinas, para a condição de estudante-actor?

Tive uma passagem pela ESTC também com alguma actividade política. Estava ligado à Associação de Estudantes, na primeira associação da nova escola na Amadora. Mas a impressão mais forte que os anos de formação me deixaram foi o contacto com a minha geração.

Começam aí a exercitar-se cumplicidades futuras?

A perceber com quem gostas de trabalhar. É um tubo de ensaio artístico. Claro que depois há professores marcantes. O João Mota, por exemplo. Com quem discutia muito, sobretudo por causa das propinas – ele era o director da Escola, na altura. Mas percebi depois como tinha sido importante, enquanto pedagogo e na maneira de encarar o teatro e a vida. E também a Madalena Victorino e o João Brites, que me leva para o Bando.

>

Foder e ir às compras,

de Mark Ravenhill,

enc. Gonçalo Amorim,

Primeiros Sintomas, 2007

(Carloto Cotta,

Romeu Costa

e Pedro Carmo),

foto de ensaio.

Começaste a trabalhar como formador muito cedo.

Sim, estava ainda no primeiro ano do conservatório quando comecei como formador no Técnico, onde estive durante dez anos.

Como é trabalhar com actores amadores (como no Teatroàparte), com actores-estudantes, ou com jovens actores durante tanto tempo? Que marca deixa isso no teu trabalho?

É uma parte do meu percurso que estou a fechar. Não aceito mais solicitações. Tenho um projecto que envolve a terceira idade – vai chamar-se Centro de Dia e é sobre amor e sexo na terceira idade. Mas agora sou eu quem vai à procura do grupo. Quando trabalho com um grupo, faço-o sempre sobre o grupo e sobre a individualidade – através do desbastar de território pessoal. É esse território pessoal que se torna expressão artística.

E isso é mais fácil ou mais rico de encontrar num grupo de amadores? Isso não acontece também com profissionais? Onde está a diferença?

É um trabalho diferente. Com profissionais tenho muito





mais tempo para trabalhar – e eu gosto de ter muito tempo. O trabalho como formador forçou-me a ter que estruturar muito bem o meu pensamento, a pensar sobre a minha actividade, a verbalizar. E acho que isso, depois, na abordagem a cada projecto, faz com que as coisas possam ir mais fundo. Ou deixar que as coisas nos toquem. Nos actores e na classe artística, chegámos a um momento em que não deixamos que as coisas nos toquem. Há uma ironia latente, uma higiene – que acho inteligente, que acho "glamouroso", que dá protecção, que até tem força artística – mas não me interessa.

Falavas há pouco do João Brites, do Miguel Moreira, do Bruno Bravo, da Olga Roriz, da Madalena Victorino... quem mais tens na tua galeria de influências?

A Madalena Victorino é uma grande influência como pedagoga. Cada aula, momento, cada minuto era "escola". Mas isto não tem que ver com o facto de ser na Escola. Escola é isto que estamos aqui a fazer agora. É a qualidade e interesse do encontro numa determinada fase da tua vida. Com alunos, o que lhes digo pertence àquele momento, nada é estanque. Mas isso obriga-te a ser muito claro e directo com as pessoas. Porque só assim as pessoas conseguem ter uma avaliação do momento e do

encontro. E a Madalena Victorino é muito clara, muito transparente. E o João Brites, é evidente. Trabalhei muito com ele. Não me considero filiado esteticamente no trabalho do João. Mas temos uma sintonia... ética. Há uma abordagem que o João tem em relação à arte e às pessoas que me agrada muito. É como se fôssemos da mesma família.

É curioso reparar que há uma série de novos criadores que têm aparecido com trabalhos muito interessantes, como o Pedro Gil ou o Bruno Bravo, que se cruzaram artisticamente com o João Brites.

O João também é professor. Tem feito um trabalho notável na Escola [Superior de Teatro e Cinema]. E isso faz com que ele esteja muito aberto a novas propostas. É uma pessoa que vê muitos espectáculos – e que ainda via mais quando a Natércia Campos era viva. A Natércia puxava muito o João para o trabalho dos criadores mais jovens. O João tem tentado manter isso. A Natércia faz falta ao teatro em Portugal e ao Bando. São estas pessoas que fazem as pontes. Isto não se faz só com protagonistas. A Natércia é para mim uma referência.

Consegues identificar aquelas que são para ti influências ou referências artísticas?

Em Portugal, o Teatro Meridional será a companhia de que vi mais espectáculos. Não será exactamente uma "referência estética", mas é uma referência em termos da procura daquilo que falava há pouco, do que o que se diz possa tocar. Há neles qualquer coisa que encontra no corpo e na voz do actor a base do teatro. Depois tenho muitas referências também do campo da dança. Durante muito tempo gostei muito dos trabalhos do Alain Platel e da Meg Stuart. Tive um fascínio muito grande pelo Frank Castorf, pelo Kresnik. Logo a seguir pelo Ostermeier. O Nekrosius apardalou-me completamente. Mais tarde, quando fiz uma digressão pelo Leste, trabalhei com um actor russo fantástico, o Alexander Kabanov, que me despertou para a importância da situação que se está a representar, como ele dizia a "*situasi*".

Muitas vezes faltam encenadores, faltam pessoas que saibam dosear um espectáculo do princípio ao fim. Há a ideia de que tudo tem que ser bom. Não! É um erro. Pode ser terrível um espectáculo que obrigue os espectadores a estarem permanentemente atentos. Um dos melhores elogios que tive a propósito de *A mãe* foi que era possível pensar noutras coisas. O que mais me fascina na arte é o abstraccionismo. O Malevitch, por exemplo: arrepiam-me os quadrados do Malevitch. Ou do [Nicholas de] Stael. Os movimentos que mais me seduzem são o abstraccionismo puro e o realismo.

<

v

Ricardo II,
de William Shakespeare,
enc. Nuno Cardoso,
Teatro Nacional
D. Maria II, 2007
(Gonçalo Amorim),
fot. Margarida Dias.

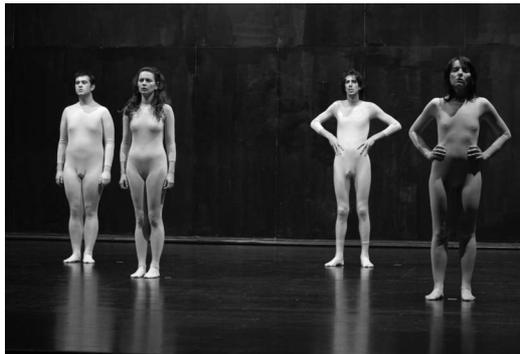
<

A resistível ascensão de Arturo Ui, de Bertolt Brecht, dir. Joaquim Horta, A Truta, 2008 (Joaquim Horta, Ruben Tiago, Tónan Quito, Gonçalo Amorim, Duarte Guimarães e Pedro Martinez), fot. Henrique Figueiredo.



<

Repartição, de Miguel Castro Caldas, enc. Bruno Bravo, Primeiros Sintomas, 2008 (Ricardo Neves-Neves, Raquel Dias, Gonçalo Amorim e Ana Brandão), fot. Filipe Folhadela.



>

Casas, de Miguel Castro Caldas, enc. Gonçalo Amorim, Teatroàparte, 2008, (Maria do Céu Bártolo e Alexandre Andrade), fot. António Delicado.

Realismo que é uma palavra quase obscena em alguma da criação contemporânea.

Fascina-me quando se consegue que uma obra de arte te emocione sem uma ponta de realidade. E isso é muito difícil de fazer. Mas é impressionante quando consegues que a realidade te arpie: o realismo do Cassavetes, ou o do Hal Hartley – grandes referências para mim – ou o do Godard (se bem que seja quase um sacrilégio falar de realismo em Godard), ou o da Agnès Varda. E sabes que aquilo pode ser verdade, mas não é, vive ali numa fronteira entre o real e o irreal, o ver e o fazer.

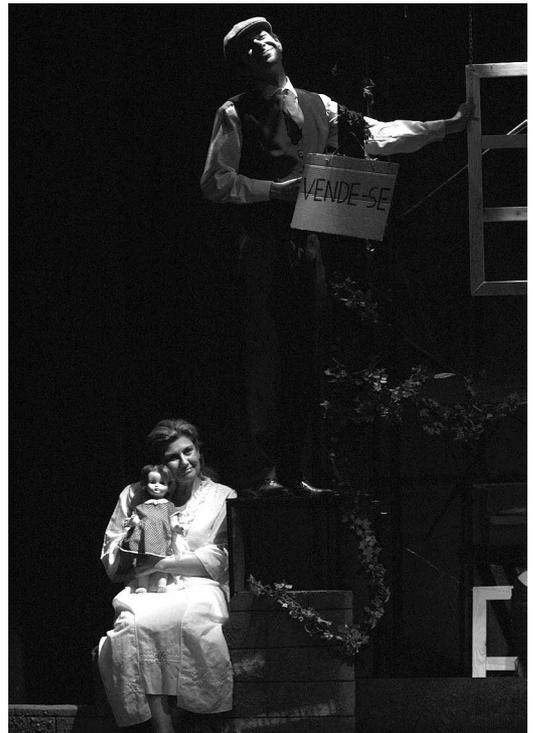
Há um trabalho teu, o *Rumor clandestino*, do Fernando Dacosta, que namorava com uma ideia de apropriação do real e da cidade. Que lembra também trabalhos dos Rimini Protokoll.

No trabalho em Telheiras, com o Teatroàparte [*Guarda sol amarelo*], os Rimini Protokoll foram uma grande referência.

É importante para ti essa atenção ao real, ao biográfico, ao documental?

Começo a perceber que há alguns vértices no meu trabalho, ou melhor, ligações temáticas importantes sobre as quais quero continuar a trabalhar: são observações do real, são observações sobre aquilo que acontece na sociedade, são observações contemporâneas através do teatro (não são, portanto, manifestos políticos). São objectos artísticos que estão atentos ao que acontece. Ou, pelo menos, encenações que procuram isso. Mesmo que o texto só indicie isso, gosto que a encenação persiga essa observação.

Não sei se estou a pensar exactamente na mesma coisa, mas lembro-me de, na tua encenação de *A mãe*, ter sido sensível a isso que dizes: lembro-me do Pedro Carmo de costas para o público, prostrado numa cadeira branca de plástico enquanto a acção era jogada à frente, e pensar que esse imaginário resultava do



trabalho prévio desenvolvido no Vale do Ave, uma zona marcada pelo desemprego.

Sim. Havia essa atenção ao que estava à nossa volta. O que se relaciona com os projectos para a comunidade, à semelhança daquilo que aconteceu em Telheiras. Trabalhos mais documentais, onde possa não trabalhar com profissionais. Claro que também me interessa trabalhar com profissionais, com pessoas que admiro pessoal e artisticamente, mas também começo a perceber que me interessa trabalhar com a comunidade. Até aqui tenho trabalhado mediante solicitações, mas agora quero ser eu a iniciar os projectos, porque pode levar-nos mais longe artisticamente sermos nós (com a Ana Bigotte Vieira, com quem tenho trabalhado) a iniciar os trabalhos.

Denota-se aí uma ideia de projecto a longo prazo...

Sim, sinto que há projecto e que há uma tentativa de definição daquilo que quero fazer agora. Já tenho alguns projectos – mas não muitos! E isso também é uma coisa importante: gosto mesmo muito de tempo. Preciso de tempo para cada projecto. Uma coisa boa que *A mãe* teve foi a ideia de que o teatro não pode ser só feito por especialistas. Tivemos lá pessoas de várias áreas a assistir aos ensaios: historiadores, professores, engenheiros, politólogos, empregadas de limpeza. Identifico-me imenso com a ideia de ensaio aberto. O teatro é da sociedade, habita uma zona de discussão da sociedade, de mudança, de termómetro.

É fácil perceber que gostas de estar em todos os momentos da criação e da produção. Apetecia-te ter um espaço onde pudesses controlar melhor os espectáculos?

Sem dúvida. E Lisboa precisa mesmo de um espaço para os criadores – e não tem. Um espaço onde possas arrumar as tuas coisas, para onde possas convidar pessoas para assistir aos ensaios. É preciso que os artistas comuniquem,



<

Casas,
de Miguel Castro Caldas,
enc. Gonçalo Amorim,
Teatroà parte, 2008,
(José Miguel Mendes Lopes,
Maria do Céu Bárto, Alexandre Andrade,
Leonor Costa,
Diana Dionísio,
Pedro Rodrigues,
Leonilde Timóteo,
Catarina Ribeiro,
Catarina Rosa,
Isabel Mendes Lopes,
Ana Marques da Silva,
e Cecília Brito),
fot. António Delicado.

mas também é preciso teres "casa". Não precisa ser uma casa só tua. O que acontece agora é que há programadores que pensam por ti, pessoas que organizam as casas.

Como é que os Primeiros Sintomas, o Teatro Praga, a Truta, o Miguel Moreira, a Cão Solteiro, a Mala Voadora, a Patrícia Portela, o Tiago Rodrigues, o John Romão, entre tantos outros, como é que novos criadores conseguem ir trabalhando e ganhando reputação? O que muda com os prémios e com o ganhar prestígio?
Fala-se muito em Portugal da geração perdida. Daqueles que viveram na sombra da geração do teatro independente. E diz-se, um pouco à boca cheia, que agora estamos libertos desse estigma e que vamos conseguir caminhar mais depressa. A Garagem, o Meridional, a Mónica Calle, a Lúcia Sigalho, o João Garcia Miguel estarão na fronteira dessa mudança. Foram os primeiros a conseguir furar. Mas fala-se muito dos novos criadores (que já nem somos assim tão novos...). Eu não penso muito nisso. Nunca tive aquela ideia de "matar o pai". Sempre convivi bem com gente de todas as idades. Acho que a geração mais nova trabalha mais porque sente a necessidade de explicar melhor ao que vem as razões dos seus projectos.

Uma diferença será também a maior facilidade com que a internacionalização é promovida?

A internacionalização ajuda no que diz respeito à diversidade dos espectáculos que vês e na construção de uma certa vivência, mundividência ou clarividência. Mas de alguma maneira também prejudica. Há aqui dois aspectos: eu gosto de pensar um espectáculo para um espaço convencional. A caixa preta continua a ser uma mais-valia. Isso dá-te alguma universalidade e esses espectáculos podem viajar mais facilmente. Esta é uma visão conservadora – que me agrada – da internacionalização. Por outro lado, acho que aquilo que é mais importante é a necessidade. É o facto de conseguires tornar uma experiência artística

em algo único. Não é o espectáculo que se desloca, mas são as pessoas que vêm a Portugal ver "aquele" espectáculo. A facilidade com que se viaja agora faz com que se saia para ir ver algo realmente único – algo que não possas ver na internet. Cria uma grande necessidade de autenticidade. Os espectáculos formatados, que se fazem por essa Europa fora, muitos são feitos para agradar à crítica, feitos para Avignon. Os críticos também têm que perceber isso. De alguma forma, os críticos têm que ser convocados para o processo artístico. Assim como tem que deixar de haver actores, também tem que deixar de haver críticos. As coisas fazem-se em conjunto.

Essa é uma ideia absolutamente fora de moda.

O crítico neste momento é o *gourmet*. É um indivíduo que tem que fazer uma avaliação independente para te permitir escolher.

Um conselheiro ao consumo.

E o actor é o *entertainer* do consumidor.

Como se dá a passagem para a encenação? Faltava-te alguma coisa no trabalho como actor?

É para satisfazer algo que está dentro de mim. Que é um pouco mais racional. No trabalho de actor e no trabalho de encenador há duas metades do cérebro que trabalham de maneira diferente. O trabalho de actor é um trabalho de grande disponibilidade, de generosidade, de entrega a ideias de outros. E eu gosto imenso de fazer e gosto muito de me entregar a quem me dirige. Mas muitas vezes queria dizer mais e não queria sabotar o processo dos outros com as minhas ideias. O actor não deve dizer a tudo que sim nem pode entrar na zona do "eu fazia melhor".

Então aborrece-te que haja actores que tragam ideias próprias para as tuas encenações?

Não, porque preciso imenso que as pessoas tragam ideias.

>
A mãe,
 de Bertolt Brecht,
 enc. Gonçalo Amorim,
 2009 (Mónica Garnel,
 Carla Galvão, Carla Maciel
 e Paula Diogo),
 fot. Catarina Barata.



Mas imagino que reagisse mal a alguém que se esteja a enganar ou que esteja frustrado.

Tentas ser um encenador diferente daqueles com quem trabalhaste?

Tento fazer uma mistura das coisas que gostei que fizessem comigo. Mas é curioso que, quando comesças a encenar, essa necessidade vai desaparecendo. Primeiro, comesças a usar aquilo que sabes que funciona ou o que gostaste de ver outros fazer. Mas, a partir de certa altura, a tua personalidade começa a aparecer e passa a ser mais fácil para quem trabalha contigo assinalar os teus defeitos. E isso tem tendência a piorar com a idade, dizem. (*risos*).

E ainda há necessidade de haver encenadores?

Não sei responder a isso. Depende do processo. No teatro, cada projecto é uma proposta de sociedade. Acho que a decisão de haver encenador ou de não haver encenador pode ser uma questão dramática que depende de cada projecto.

Vês-te como um encenador ou como um criador que encena, dependendo da dramaturgia de cada projecto?

No programa de *A mãe* escrevi que não me tinha sentido como um encenador, mas mais como um produtor, como aquele que faz o projecto avançar, que junta as pessoas, coordena e também encena. Mas ainda não tenho uma carreira que me permita definir enquanto encenador. Ainda estou a experimentar.

De um modo muito geral, durante algumas décadas, em Portugal, as carreiras no teatro iam sendo feitas um pouco à medida que iam aparecendo os convites ou do surgimento de projectos pontuais – nos criadores mais recentes nota-se uma grande vontade de controlar os passos artísticos.

A arte e a economia estão muito ligadas. O sistema

económico reflecte a arte e vice-versa. Um sistema económico liberal e competitivo obriga o artista a ser também autónomo. Temos um mundo em que consegues fazer teatro sozinho – em casa, na *Internet*. De repente, num trabalho que é tradicionalmente de grupo, podes estar sozinho. E isto reflecte o modo como as pessoas vivem e a economia. Aproximas-te da ideia de "estar sozinho". O que me entusiasma mais é o trabalho de grupo. É o procurar afinidades com outros artistas. Não propriamente contratar, mas procurar os artistas que querem colaborar comigo numa obra.

A tua relação com o cinema. Responde à mesma ideia de acção artística?

Sou muito menino no cinema. E entusiasma-me a maneira como as equipas se organizam para uma rodagem, o grau de empenho e motivação. Do que mais gostei foi de estar metido naquilo tudo. Já fiz alguns filmes, mas não me considero – nem acho que alguma vez me considerarei – um actor de cinema. Vejo-me mais a realizar. Sou um fascinado pelo cinema e inspiro-me muito em filmes: no Jim Jarmush, no Cassavetes, no Godard. Embora o cinema seja uma máquina de ilusões, quase religiosa. O teatro é muito mais terreno, está ao nível da assembleia política, do presente. Portanto, para já, não me vejo a sair do teatro para ir realizar.

Quando estou em filmagens adoro tentar perceber como fazem a imagem, onde colocam a câmara, o nome dos planos... e convoco isso frequentemente para os meus processos. Como convoco também a pintura ou a fotografia. *As meninas*, de Velázquez é uma lição de encenação. Ou os escritos sobre arte do Paul Klee: são um tratado de encenação.

Olhando para os teus espectáculos confesso que não sinto isso. Essa pulsão plástica, de moldura. Vejo mais uma base orgânica, dependente da energia entre actores...



<>

Guarda-sol amarelo,
enc. Gonçalo Amorim,
Teatroáparte, 2009,
(< Miguel Gaspar
e Maria do Céu Bártolo;
> José Miguel Mendes
Lopes, Catarina Ribeiro
e Leonor Costa),
fot. António Delicado.



<

Col,
de José Luis Peixoto,
enc. Gonçalo Amorim
e Maria João Luis,
Teatro da Terra, 2009
(Gonçalo Amorim
e Maria João Luis),
fot. Gonçalo Luz.

No caso de *A mãe* isso estava muito presente. Começámos a construir a dramaturgia a partir da ideia de mudança. É uma peça sobre mudar o que não está bem. Sobre temer menos a morte do que a vida que não satisfaz. Sobre a ideia de estar sempre a tempo de mudar.

Mas fazes teatro para mudar o mundo? A prática teatral faz parte de uma actividade política?

Essas são perguntas difíceis. É como se eu tivesse uma espécie de raiva de intervir. Mas depois, quando estou em processo de construir um espectáculo, sinto sempre que o que devo mostrar são pulsões, momentos do inconsciente. Sinto que devo abafar o lado mais racional da minha raiva. Não é precisamente política que eu quero fazer no teatro. Não quero fazer campanha ou servir interesses. O pensamento sobre o teatro político faz-me imensa confusão. O teatro é necessariamente político. Não há teatro político nem há teatro para fazer política. Teatro e teatro político são a mesma coisa. Mas não é por isso que faço teatro. Eu não me demito da minha intervenção social e política. Não preciso dos espectáculos para fazer essa intervenção.

Como as intervenções artísticas que fazes em campanhas políticas?

Não é exactamente teatro o que faço aí. Consoante cada chamamento, ou cada campanha, tento ver no que quero intervir: na campanha do aborto, na marcha pelo emprego, nas comemorações do centenário da CUF, no Barreiro. Há causas a que vou com gosto. Mas não considero que seja arte – que tenha o nível de inconsciência que a arte precisa. Mas isto não é, obviamente, uma questão encerrada. Há aqui uma fronteira que não está bem delimitada. Quando digo que não é arte, lembro-me do Obama e penso: “Quem me dera ter um actor como o Obama, com aquela intensidade”. Isto tem que ver com a questão: Como é que fazemos a arte desaparecer? Penso que arte pode tender a desaparecer. Principalmente a arte como produto ou mercadoria. O teatro tem estado muito interessado em perceber como o actor é sedutor, como consegue cativar através do presente. Mas não procuro que o meu discurso político dentro da arte seja coerente. O que te faz estar vivo não é a utopia. É a acção.

Que teatro é que faz falta, agora?

É o teatro que for necessário. O que tiver interesse. Teremos cada vez mais um teatro para públicos diferentes. A ideia de que tem que haver tudo para todos será cada vez mais obsoleta. Se fazes o teu projecto para ganhar dinheiro, digamos assim, estás mal. Mas se o fazes porque é necessário – para ti ou para alguns –, acho que estás muito

A minha preocupação não é que fique bonito. O que quero é que dramaturgicamente a colocação em cena tenha uma carga energética. No *Foder e ir às compras* isso era muito claro. É como o Barcelona joga: avança com base num triângulo em que todos correm à volta de quem tem a bola. A questão do triângulo prende-se com a da desmarcação – que é do futebol, mas antes já era da pintura e depois da fotografia. A minha preocupação não é plástica, mas sim de tensão. Claro que a dimensão plástica de um espectáculo é muito importante, mas aquilo que faz um espectáculo funcionar realmente é sempre a dramaturgia e a tensão que existe nessa dramaturgia. Não tenho dúvidas sobre disso. São as justificações que tu encontras para aquilo ser coerente e para que algo evolua; para que o início não seja igual ao fim – justificações que não têm que ser racionais, claro.

Ainda que resulte menos bonito, mais rude?

Pode tender para o desarrumado. Pode tender para o realismo que perpassa estes dois séculos: a procura do real através da arte. E a realidade é rude.

Essa tua relação com o realismo inscreve-se numa história política, cívica. No programa do espectáculo *A mãe*, escrevias: “Vamos imaginar uma guerra perpétua entre ricos e pobres. (...) Num mundo de incertezas, esta é uma tentativa de apresentar provocações/soluções outras que nos façam questionar este caminho político único e difuso que, evidentemente, não nos serve. Enquanto artistas vemos *A mãe* como uma possibilidade de reflectirmos sobre as ideologias, a família (à luz do ‘Drama familiar no teatro épico’ de que nos fala Benjamin), a loucura, a guerra... Uma possibilidade de começarmos desde já a pensar o futuro”. É isso que buscas enquanto artista? – uma possibilidade de pensar o futuro? Mesmo sabendo que o teatro é irremediavelmente do aqui e do agora?

<>

v

Inês negra,
de Miguel Castro Caldas,
enc. Gonçalo Amorim,
Comédias do Minho, 2009
(< Mónica Tavares
e Tânia Almeida;
> Luís Filipe Silva),
fot. Susana Neves.



bem. Claro que isto obriga o artista a uma constante auscultação, de modo a perceber se ainda é necessário para ele o que está a fazer. Ao ponto de se poder mesmo colocar a hipótese de poder parar. Voltando ao início da entrevista, comecei a encenar porque já não me era necessário ser actor. E tenho a certeza que isto me vai acontecer com a encenação. Vou acabar pedreiro, tenho a certeza. Que é o caminho normal para o criador português: de Marx para Nietzsche. Acabarmos irracionistas, sem expectativas, sem esperança, pessimistas e cáusticos.

Não obstante, dizias há pouco que sentes que tens um projecto. Trabalhas com um grupo de actores mais ou menos regular, construístes uma equipa. Consegues caracterizar esse projecto?

Chamamos-lhe Dona Vlassova. Às vezes é Dona Vlassova *and guests* (*risos*). A Dona Vlassova é curiosa, gosta de viajar, de ter os amigos em casa, de dançar, de foder, de comer, de boa vida, de passear, de fazer acção política, de tentar mudar o mundo, de violência – preferia que não houvesse, mas não tem medo de recorrer a ela. O projecto passa por aqui. É um projecto que nasce velho. Que tem respeito pelas idades todas.

Quem faz parte deste projecto?

Eu, a Ana Bigotte Vieira, a Marta Figueiredo, o Frederico Lobo, e depois há muitos *guests* que nos são queridos: a Rita Abreu, a Ana Limpinho, a Maria João Castelo, o Miguel Castro Caldas, a Raquel Castro, o Romeu Costa, a Carla Maciel, o Pedro Carmo, o Pedro Gil, a Susana Cecílio, a Vânia Rovisco, a Mafalda Gouveia, a Ana Pereira, a Rosa Baptista, o Carloto Cotta, e por aí fora.

E têm noção para onde o projecto vai progredir? Têm uma agenda?

Sim, há espectáculos que queremos fazer neste espírito. Vamos falando sobre teatro e sobre a vida. Queremos ter curiosidade por textos novos e por adaptar romances de que gostamos. Queremos tornar-nos um projecto com muita gente, com meios de produção, com a casa cheia de amigos, com cenário e maquinaria. Também queremos procurar o não traduzido, o não estreado. E também é procurar a vida, o documental, com as pessoas, com amadores. Temos estes três interesses: o prazer, a curiosidade e a persistência. Temos que estar atentos a quem anda aí, no dia-a-dia, a quem anda à procura de trabalho, ouvir conversas sobre estatísticas ou sobre transportes públicos – não quero estar fechado num núcleo de artistas.