

<

João Mota, 2012,
fot. Calila Vilarés.

João Mota

“A valorização da cultura depende de uma revolução na educação”

Miguel Falcão



No ano em que João Mota completa setenta anos de idade e 55 de carreira, a Comuna – Teatro de Pesquisa, companhia de que é cofundador, assinala quatro décadas de existência. As datas são somente o pretexto para esta conversa, que seria oportuna em qualquer tempo, sobre o seu interesse pela pedagogia, o percurso ímpar pelo teatro e o cargo, que exerce há um ano, de diretor artístico do Teatro Nacional D. Maria II (TNDMII). Pelo meio, despontam os assuntos que o preocupam, como a urgência de investir na educação das gerações mais novas.

A tua intervenção, sobretudo com crianças, mas também com atores, parece ter sempre subjacente a preocupação com uma pedagogia da alegria e da felicidade. Foste uma criança alegre e feliz?

Fui feliz, porque vivi com a minha mãe, a minha avó, a minha tia e a minha irmã. Mas foi uma infância difícil. Havia amor em casa, com laços fortes entre nós. Quando eu tinha três anos, a minha mãe teve de abandonar o meu pai e vir para Lisboa. Ela era modista e teve de recomeçar tudo, e nunca com muito dinheiro. Portanto, era uma casa em que se trabalhava bastante e em que havia um forte sentido de responsabilidade. Aos seis anos, a minha mãe já me mandava ir pagar a renda de casa, no valor de um conto e quinhentos, o que, naquela altura, era muito dinheiro. Diziam-me “tu és o homem da casa, tens de ser tu”.

E brincavas?

Brinquei sempre muito. Antigamente havia as “férias grandes”, que preenchiam julho, agosto e setembro e nesses meses ainda brincávamos mais. Eram tão grandes, que nós já estávamos à espera do regresso à escola. Era maravilhoso. Agora, não. As férias são cada vez mais curtas, tudo é tão rápido, que as crianças dizem logo “já vem aí a escola outra vez”. Estas coisas estão pedagogicamente mal pensadas. Hoje, as pessoas não querem pensar nem aprender, querem ocupar o tempo. É que a coisa mais importante para aprender, especialmente para uma criança, é o jogo. No voltar à escola, tendo tido coisas para ler e estudar, há qualquer coisa de lúdico, para além do sentido de responsabilidade.

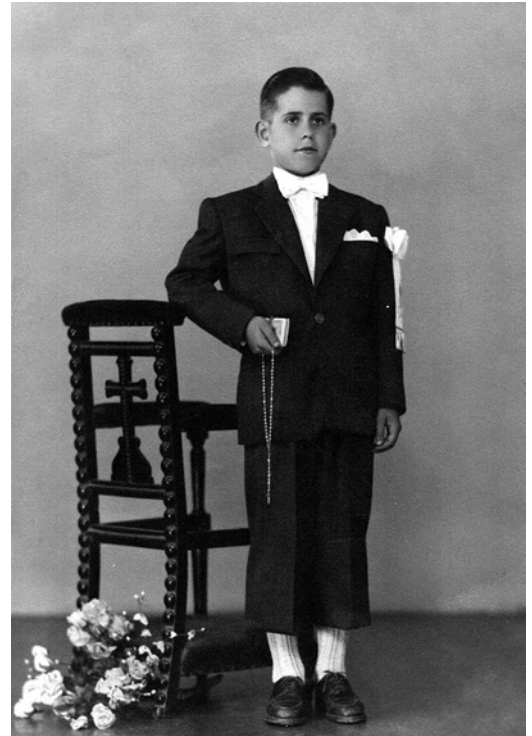
Passaste a ser o “homem da casa”?

Sim, diziam-me isso.

<
Foto de família,
na Nazaré, anos 40
(João Mota, a prima Luísa,
a avó materna e a
irmã Teresa), [Arquivo
pessoal de João Mota].



João Mota,
no dia da comunhão
solene, início dos anos 50,
[Arquivo pessoal
de João Mota].
>



E a tua mãe chamou a si a função, tradicionalmente atribuída ao homem durante o Estado Novo, de "chefe de família"?

A minha mãe era realmente a "chefe de família". Esteve para ir para freira e desistiu por amor. Quando casou com o meu pai, ele tinha vinte anos e ela tinha trinta e três. Mas, a certa altura, achou que o seu casamento não tinha condições para continuar e deixou o meu pai. Como era sócia-proprietária do Cine-Teatro de Tomar, pôde vender a quota para ir para Lisboa e reorganizar a vida. Naquele tempo, todos os miúdos viviam com o pai e com a mãe, porque não havia divórcios como há hoje. Na escola, quando me perguntavam pelo meu pai, eu encolhia os ombros.

Naquele tempo, seria considerada uma mulher emancipada, não?

Era interessante o sentido que a minha mãe tinha da emancipação da mulher, de certo modo até contra os homens, o que se percebe pela revolta que sentia em relação ao meu pai. Ela achava que a mulher tinha de estudar e ter conhecimento para vingar na vida, enquanto ao homem bastava-lhe tirar um curso numa escola comercial e ir trabalhar num banco para ficar com a vida garantida. Naquela época pensava-se assim e a minha irmã chegou a querer ser professora. Mas tanto com ela como comigo, as coisas aconteceram de forma diferente.

Continuaste a ver o teu pai?

Esporadicamente. O meu pai metia-se em negócios e depois desaparecia. Sempre o conheci ausente. Houve um episódio que me marcou para sempre. Um dia, telefonou à minha mãe, dizendo-lhe que nos ia ver, à minha irmã e a mim. Eu devia ter uns sete ou oito anos. A minha mãe vestiu-nos muito bem, para irmos à Feira Popular com o nosso pai, e viemos para baixo, para a porta, às três da tarde. As horas foram passando. Quatro, cinco, seis da

tarde... A minha irmã desistiu e subiu. E eu continuei à espera, não conseguia sair dali. Era a minha necessidade de ter um pai. E ele não veio.

Mas foram mantendo a relação?

O meu pai morreu cedo, aos quarenta e oito anos. Eu já estava na guerra. Não deitei uma lágrima. Mas quando ele teve cancro e ficou internado no hospital, fui visitá-lo e tratei do que foi necessário.

Portanto, naquela casa de mulheres, assumiste desde cedo – ou foi-te atribuído – o papel de cuidador dos outros. É a este tempo que remonta o teu interesse pela educação?

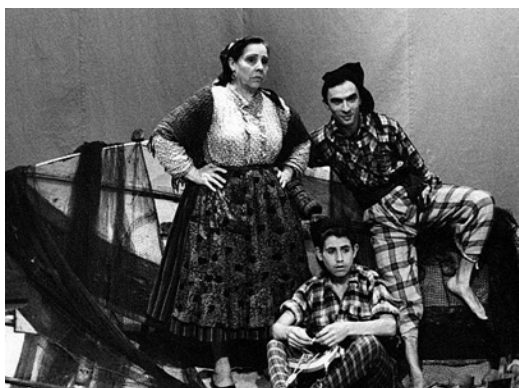
Não. O meu interesse pela educação remonta sobretudo à minha ligação à igreja. Talvez por ter tido um pai ausente, fugiei-me muito na igreja. Primeiro, na catequese, e depois, na Ação Católica. Cristo, para mim, era o "pai" de que eu necessitava. Na igreja, habituaram-me a tomar conta dos mais novos e até mesmo dos da minha idade e um pouco mais velhos. Talvez o facto de não ter tido um pai presente me levasse a ter esse lado. Cheguei a escrever duas peças e a ensaiar os miúdos na Igreja de Fátima [em Lisboa]. E representávamos para o público, num salão contíguo à Igreja.

Tiveste, então, uma educação católica?

Sim, éramos católicos e fui-me ligando à igreja. Mais tarde, fui presidente da Juventude Operária Católica (JOC), na Igreja de Fátima. Nesta associação participei na organização de espetáculos, com jogos cénicos, no Estádio José Alvalade e no Pavilhão dos Desportos [atual Pavilhão Carlos Lopes, em Lisboa]. Em França usava-se muito esta forma de apresentar e debater problemas da sociedade.

Chegaste a ser dirigente da JOC?

Sim, cheguei. Foi mais tarde, quando já estava no TNDMII.



Foi uma aprendizagem importante, porque foi preciso ter noção de onde estava e de como poderia "jogar" com o poder, sem nunca perder a minha liberdade individual. Isso foi sempre essencial para mim.

Essa ligação à igreja, com responsabilidades acrescidas, não te conotava, de certo modo, com o regime salazarista?

De maneira nenhuma. A JOC era posta de parte pela igreja, porque contestava as suas posições relativas ao regime. Tive inúmeras discussões com o meu prior sobre os privilégios que a igreja tinha.

Pertencer à JOC era uma forma de contestar "por dentro" e, ao mesmo tempo, de estar próximo das pessoas?

Sim. Fui sempre antifascista, mesmo no tempo em que estive ligado à JOC. Quis estar ligado aos que têm menos do que eu. Eu não tinha muito, mas, na igreja, fazia o que podia, com outros, para levar alguma coisa aos mais necessitados. Em casa das pessoas, que visitávamos, assisti a coisas horríveis que nunca mais pude esquecer. Também por isto, a igreja teve uma grande importância para mim.

A igreja católica nunca te desapontou?

Hoje, no que diz respeito a religiões, gosto do taoísmo, do budismo e do hinduísmo. Sou daqueles que acreditam num deus. Acredito em alguém superior a mim, sabendo que é a mim que me cabe tentar ser cada vez melhor todos os dias, ou seja, aprender, lidar com pessoas, viajar... Sou contra tudo o que seja doentio e tenha um lado fanático, seja na política, na religião ou noutras áreas. Mas há um mandamento da religião católica, de que eu continuo a gostar muito: "ama o próximo, como te amas a ti mesmo". Isto significa que, para amar o próximo, eu tenho de me amar e que, para me amar, tenho de me conhecer.



Os pilares da tua educação, encontraste-os na família e na igreja?

E não só. Tive algumas pessoas fundamentais na minha educação, entre elas mais duas mulheres. A primeira foi a minha professora da instrução primária, a D. Joana, que era jurista. Foi proibida de exercer a advocacia, porque era antifascista, e dedicou-se ao ensino. Quando o Craveiro Lopes ganhou as eleições presidenciais [em 1951], lembro-me de ela pegar numa vassoura, na própria sala de aula onde estava afixada a fotografia de Salazar, e de improvisar um discurso, no qual, em resumo, dizia que ficava "tudo na mesma". E depois pediu-nos para irmos nós discursar para a vassoura. Ou seja, aos nove anos, eu e os meus colegas percebemos que, afinal, havia pessoas contra o poder, algumas das quais estavam bem perto de nós.

E a outra senhora?

Foi a D. Ema e surgiu mais tarde na minha vida. Era cabo-verdiana, tinha vivido na Argélia e era formada em Línguas e Literaturas Germânicas. Esteve sempre contra o fascismo. Foi esta senhora que, nas "explicações" que me dava, me falou pela primeira vez do surrealismo e do existencialismo, de alguns dos grandes autores franceses e de outros, como Kafka. As nossas aulas eram quase só leitura. Líamos e discutíamos. A certa altura, decidi ir para o Conservatório fazer o curso de "Arte de Dizer", para ter melhor dicção, melhor projeção de voz, enfim, para ser melhor professora.

Para ti foram bons exemplos?

Foram. Eu sou muito pela ética e pelo exemplo. E para se dar o exemplo, é preciso ser-se rigoroso, justo e tolerante. Mas a tolerância não pode ser uma coisa desvirtuada, porque ser tolerante não é ser parvo nem deixar fazer tudo. Cuidado. Deixar fazer tudo, como acontece com alguns pais e alguns professores, está errado. A "balda" é a pior coisa que pode acontecer e reflete uma crise do sentido de responsabilidade e de liderança.

<
Primeiro texto e primeira encenação de João Mota, Igreja de Fátima, anos 50 (João Mota, à dir.), fot. A. Marques, [Arquivo pessoal de João Mota].

<
Mar,
de Miguel Torga
[teatro televisivo], RTP, 1957 (Maria Olguim e João Mota), fot. A. Campião [Arquivo pessoal de João Mota]

>
Visitação
(*Monólogo do vaqueiro*),
de Gil Vicente, TNDMII,
1960 (João Mota),
fot. J. Marques
[Arquivo pessoal
de João Mota].

>
Duas mães... Duas

histórias,

de Armando Vieira Pinto

[teatro televisivo], RTP,

1959 (Maria Salomé

e João Mota),

fol. J. Testa Santos

[Arquivo pessoal

de João Mota]

<

O lugre,

de Bernardo Santareno,

enc. Pedro Lemos, TNDMII,

1959 (José de Castro,

João Mota, Jacinto Ramos

e Jorge Sousa Costa),

fol. Lobo Pimentel

[Arquivo pessoal de

João Mota].

>

Saias,

de Alfredo Cortez,

enc. Pedro Lemos, TNDMII,

1959 (Gina Santos,

Lurdes Norberto,

João Mota

e Aura Abranches,

ao centro),

fol. Artur Costa de

Macedo [Arquivo pessoal

de João Mota].



Há uma crise de liderança?

Sim, estamos a viver numa época em que faltam líderes. E não é só em Portugal, embora, atualmente, estejamos a viver neste país o problema da falta de exemplo. O único líder verdadeiramente líder que conheci foi o Nelson Mandela. Acreditou numa causa e lutou por ela, foi preso durante muitos anos e, uma vez em liberdade, tudo fez, sem rancores, para libertar todo o seu país. Fê-lo por amor aos outros. E depois de cumprir a sua missão não ficou "agarrado" ao poder, foi tranquilo para a sua terra, com a sua família.

Há algum político português que te inspire confiança?

Acho que o António Costa [atual presidente da Câmara Municipal de Lisboa, pelo partido socialista] devia ir para presidente da República. Aliás, eu já disse isto num jantar que me fizeram, pelos meus 55 anos de carreira. Tal como o Jorge Sampaio, também o António Costa está próximo dos munícipes e faz, por isso, uma aprendizagem com os outros. Não está só dentro da máquina partidária.

Então aqueles que consideras os teus "mestres" são aqueles que foram, para ti, bons "líderes"?

Para mim, mestre é aquele que nos dá um "envelope" fechado para a mão e que nos desafia. O mestre marca positivamente. Há alguns chamados "mestres", como professores ou encenadores, que pretendem criar réplicas de si próprios. Não estou nada interessado nesses mestres.

E o que sentes quando te chamam "mestre"?

Acho interessante, mas a palavra foi um pouco adulterada. Hoje, mestre é quem tem mestrado.

Referia-me ao sentido que também lhe deste.

O Ribeirinho, por exemplo, foi meu "mestre". Todos nós o tratávamos por "mestre", mesmo alguns atores mais velhos do que eu, como o Varela Silva, o Rogério Paulo, o Canto

e Castro, o Curado Ribeiro, a Eunice Muñoz e tantos outros. Era normal. E há nisso um lado que eu adoro, que é o do artesão. Eu acho que o teatro está muito ligado à arte artesanal, mais do que à arte mecânica. E acho que o ator, como todo o artista, tem de ser sujeito e não objeto. O "mestre" será aquele que contribui para que os outros se transformem em sujeitos. Quando me chamam "mestre"... Exterioamente, talvez não haja nada, por vergonha ou timidez. Com a idade, tenho aprendido a disfarçar a timidez. Mas claro que há um sorriso interior. Mas o que é verdadeiramente gratificante é sabermos que há "mestres" que nós próprios ajudámos.

Regressando ao início do teu percurso artístico, começaste na rádio, a dizer poemas?

Quando a Emissora Nacional lançou um concurso para jovens vozes, a minha irmã, Teresa, escreveu uma carta a Madalena Patacho, irmã do Henrique Galvão, ex-diretor da estação, que era a responsável pelos programas infantis. E mandou também uma candidatura em meu nome. A Teresa ficou logo, devia ter uns dez anos. Eu, como era mais novo, apesar de ter a voz grossa, tive de esperar cerca de um ano até começar. Depois, participámos nos programas da Odette de Saint-Maurice e já não parámos. Vim a trabalhar muito na rádio. Fiz, por exemplo, toda a série d'*Os cinco* [adaptada da obra homónima de Enid Blyton]. Neste caso, comecei por fazer o miúdo mais novo e acabei a ser o mais velho. Naquele tempo, os atores trabalhavam muito em rádio. Aliás, havia grandes atores, que quase só trabalhavam em rádio. E nem todos os grandes atores de rádio eram igualmente bons no teatro, na televisão ou no cinema. Conheci ali muitos atores, porque fazíamos folhetins, cada um com dezenas de episódios. Eram as telenovelas da época.

Na televisão, começaste pouco depois?

Entre logo no elenco de uma das primeiras peças de teatro



<
Raça (filme),
de Augusto Fraga, 1961
(João Perry, Rui Mendes,
Paulo Renato
e João Mota),
[Arquivo pessoal
de João Mota].

televisivo, *Mar*, de Miguel Torga, em abril de 1957, tinha ainda 14 anos. A realização era do Ruy Ferrão, com quem eu tinha trabalhado na Emissora Nacional, e no elenco entravam vários atores conhecidos, como a Germana Tânger, o Tomás de Macedo, a Maria Olguim, a Catarina Avelar e outros. Já tinha o bichinho da representação desde o tempo da rádio. Seduzia-me aquele lado de poder viajar mentalmente, de ficar muito tempo sozinho a imaginar.

Pode dizer-se que a tua irmã é a primeira responsável pela tua ligação à representação?

Sim. Mais tarde, ela foi para o TNDMII e, como não havia um homem em nossa casa, tinha de ser eu a acompanhá-la. Em 1958, já com quinze anos, entrei também para o Teatro Nacional, para substituir um ator na peça *O processo de Jesus* [de Diego Fabbri, em 1958], com encenação de Luca de Tena. Fui indicado pelo ator e encenador Pedro Lemos, que tinha gostado de me ouvir na rádio a dizer o poema *Mãe*, de Miguel Torga.

Interrompeste os estudos?

Sim, não me seria possível conciliar. Retomei os estudos mais tarde, para fazer o antigo 7º ano do liceu.

O teatro absorveu-te o tempo?

Sim, meti-me a sério no teatro e comecei a fazer também muita televisão. Naquela altura, havia uma peça televisiva por semana e cada um de nós entrava, pelo menos, numa por mês. No TNDMII, fazia sessões à tarde e à noite. E, por vezes, também fazíamos recitais de poesia. Tinha pouco tempo para a escola.

A tua ida ao Festival de Avignon, em França, com dezassete anos, alargou-te os horizontes?

Sem dúvida. Recebi uma bolsa do Instituto Francês de Lisboa [depois Instituto Franco Português e atual Institut

Français du Portugal] para participar, como espectador, naquele Festival, que era uma referência mundial. Outros atores portugueses foram também naquele ano [1959], uma semana ou dez dias, mas eu estive durante um mês. Foi ótimo, porque todos os dias havia muito para ver e aprender, nos espetáculos e nos colóquios.

O que é que te impressionou mais?

Foi verdadeiramente maravilhoso ter visto como se fazia teatro no Palais des Papes. Conheci pessoas muito importantes, como o Jean Vilar, diretor do festival, ou a atriz Maria Casarès. Mas o contacto com os outros, de todas as nacionalidades, a que eu não estava habituado, foi o que mais me impressionou. Apesar de termos línguas e culturas diferentes, conseguíamos comunicar e tínhamos pelo menos uma coisa em comum: todos gostávamos de teatro.

A guerra colonial interrompeu-te a carreira profissional. Não pensaste em desertar?

Fiz com que alguns colegas meus passassem a fronteira e tive também tudo preparado para mim, mas a minha mãe cegou. E quando se foge de um país, tem de se pensar muito bem. Eu não podia deixar a minha mãe e, naquele tempo, a minha irmã não tinha condições para levá-la para França [onde casara e onde vivia]. Por ter sido o primeiro classificado no curso de sargentos-milicianos, em Mafra, não tive de ir logo para África e, depois, pedi o [adiamento por] "amparo de mãe". Ainda fiquei quase três anos em Portugal. Repara: fui alistado no serviço militar em agosto de 1962 e incorporado no exército colonial um ano depois, mas o embarque para Angola só se deu em abril de 1966.

Nestes três anos continuaste a trabalhar como ator.

Exato. Neste meio tempo, ainda fiz um filme, *Nove rapazes e um cão* [realizado por Constantino Esteves e estreado

>
A flor do cacto,
 de Pierre Barillet,
 enc. Manuel Santos
 Carvalho,
 Teatro Nacional de Angola
 em Luanda, 1967
 (Laura Alves e João Mota),
 fot. Póvoa & Irmão
 [Arquivo pessoal
 de João Mota].



em 1964], e uma peça no TNDMII, *Delírio* [de Charles Peyret Chapuis, em 1964], encenada pela Henriette Morineau. Mas era muito difícil, porque acabava os espetáculos à meia-noite e meia e tinha de apanhar o comboio às seis da manhã, para dar a instrução na Amadora às sete.

Em Angola, o teatro ajudou-te a ultrapassar os momentos difíceis da guerra?

A mim, o teatro ajudava a "lavar-me". E a todos nós, ajudava-nos a passar o tempo. Fazíamos *sketches* e eu ensaiava os soldados. Eles faziam todos os papéis, de homens e de mulheres. E andávamos em *tourné*, porque as companhias do meu batalhão encontravam-se dispersas. Embora estes espetáculos fossem essencialmente para os soldados, eram vistos também pela população que vivia no mato.

Era essa a tua principal ocupação?

Eu trabalhava com o comandante e a minha especialidade eram as "informações, operações e reconhecimentos". Mas fui chamado a fazer muitas coisas. Com o capelão, colaborei na elaboração de um jornal, que saía mensalmente. Depois, o comandante incumbiu-me da "ação psicológica" sobre as nossas tropas. Para além disso, como havia uma lei que proibia o regresso dos soldados a Portugal – ou ao "puto", como lá se dizia – sem terem a terceira classe [atual terceiro ano de escolaridade], o comandante também me pediu para dar aulas.

Preparaste os soldados para irem a exame?

Sim, dei aulas a vinte e quatro soldados, os quais, com uma exceção, conseguiram fazer não só a terceira, mas também a quarta classe. As pessoas hoje não fazem ideia do que era Portugal naquele tempo e do atraso cultural que se vivia, com portugueses de primeira e portugueses de segunda. Lembro-me de ter levado o livro. O

analfabetismo era realmente um problema. Embora deva reconhecer que, hoje, mesmo no ensino superior, eu tenha alguns alunos que leem mas não sabem fazer a análise de um texto, ou que, embora querendo ser atores, não sabem em que século viveu e escreveu Gil Vicente.

Eras, então, polivalente?

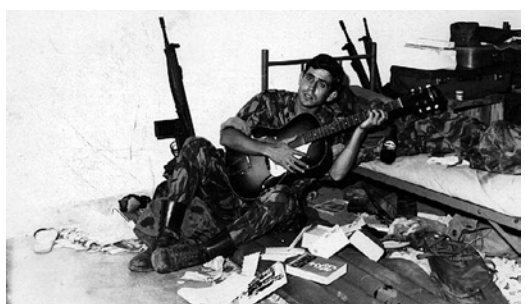
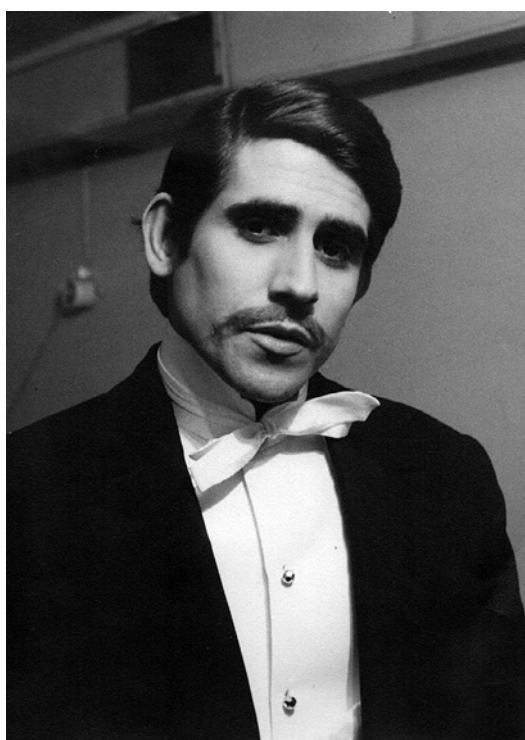
No Natal, por exemplo, era eu que gravava as mensagens para as famílias dos homens do meu batalhão, que eram depois transmitidas pela Emissora Nacional. Alguns não voltaram a ver os seus. Um dos casos que mais me marcou foi o do nosso acordeonista de serviço, o Batista. Estava na "casa dos soldados" a escrever uma carta à mãe, na qual lhe contava que não ia para o combate para participar comigo na festa de Natal. Logo ao lado, estavam outros soldados a limpar as espingardas. Uma delas, carregada, foi inadvertidamente disparada e o jovem foi trespassado. A minha preocupação foi... juntá-lo. A minha reação não foi gritar, nem chorar ou ter medo. Corri a tentar juntá-lo, como se fosse possível. Foi a primeira morte a que assisti e que, ironicamente, nem foi em combate.

Nalgum momento a guerra te fez sentido?

Fui sempre contra a guerra. E, também para mim, a guerra foi dolorosa. Mas tem um lado interessante: a aprendizagem do "eu". Todos renascemos todos os dias. Ainda hoje digo isto aos meus alunos: "a vida é efémera, pelo que, antes de adormecerem, fechem os olhos e estejam cinco minutos a pensar sobre o vosso dia e a vossa relação com os outros, sem juízos de valor, para dormirem bem e, no dia seguinte, voltarem a renascer". Esse prazer de renascer, aprendi-o na guerra.

Também temeste não regressar a casa?

Tem, todos os dias. Mas já naquele tempo considerava que, quando nascemos, a morte já habita em nós. Se pensarmos assim, é muito fácil viver. Mesmo assim, espero



não morrer de repente. Gostava de ter tempo para morrer, mas não em grande sofrimento, como aconteceu com o meu pai e a minha mãe. Ter tempo para ir desta "vida transitória", como disse Gil Vicente, porque esta "vida é sonho", como bem lembrou Calderón [de la Barca]. Fala-se pouco do que está para lá, como faziam os filósofos gregos. Ou melhor, fala-se, mas reduzindo tudo a céu e a inferno. Para mim, o céu e o inferno são aqui.

Regressaste em abril de 1968 e logo em junho daquele mesmo ano passaste à disponibilidade. Foi a partir de então que conheceste alguns dos que vieram a ser as tuas principais referências no teatro.

Bom, já tinha trabalhado muito com a Amélia Rey Colaço, que foi uma grande referência. Mas, sim, julgo que os mais importantes vieram depois. A começar pelo [Adolfo] Gutkin, que teve uma grande importância para mim quando eu vim da guerra. Eu vinha com os ombros cá em cima, cheio de tensões. No curso que deu, na Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), e no qual participaram muitos outros atores, como a Manuela de Freitas, o João Perry ou a Carmen Dolores, ele ajudou-me a ultrapassar os meus bloqueios.

Voltaste logo ao teatro?

Sim. Fiz a *Sabina Freire* [de Manuel Teixeira Gomes, em 1969], no Teatro Nacional Popular [com encenação de

Francisco Ribeiro], *A Celestina* [de Fernando de Rojas, em 1970], na Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro [com encenação de Luca de Tena], e *A casa das cabras* [de Jaime Salom, também em 1970], no Teatro Monumental [com encenação de Armando Cortez], que foi um grande êxito. Estávamos com receio de termos uma pateada, por ser uma peça aparentemente "franquista", mas não. E eu fui-me embora ao fim de uma semana.

Para integrares o projeto de Peter Brook?

Exato. O Peter Brook veio a Portugal, à FCG, fazer uma audição para escolher um ator português para integrar o Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT), que tinha criado em Paris naquele ano [1971]. Eu decidi ir à audição, sobretudo para o conhecer pessoalmente. Através dos jornais franceses que eu lia com regularidade, já conhecia o seu nome e tinha noção do tipo de trabalho que ele desenvolvia. No dia previsto, entre outras coisas, fiz uma improvisação "para dentro", nada expansiva, em que até cantei uma canção alentejana. Ele gostou desse lado mais contido, mais autêntico, e escolheu-me de entre cerca de sessenta candidatos.

Peter Brook veio a ser – tu dizes isso com frequência – um dos teus "mestres".

Aprendi muito com o Peter Brook. Em Portugal, o trabalho do ator era muito mais exterior do que interior. E, de um dia para o outro, vi-me a trabalhar com um encenador que diz: "o ator é o criador onde habita um texto". Repara que ele não diz "mora", diz "habita". Há nesta ideia uma religiosidade. Depois, não diz que o ator não é criador, mas, sim, que o texto tem de habitar, tem de descer, tem de ser interiorizado.

De certo modo, esse processo também é comum ao do encenador.

Sim, se eu não for tocado pelo texto, não me perguntem

<

Sabina Freire, de Manuel Teixeira Gomes, enc. Francisco Ribeiro, Teatro Nacional Popular, 1969 (João Mota), fot. J. Marques [Arquivo pessoal de João Mota].

<

João Mota, em Angola durante a guerra, 1969 [Arquivo pessoal de João Mota].

>

Para onde is?,
a partir de textos de Gil
Vicente, enc. João Mota,
Comuna – Teatro de
Pesquisa, 1972
(João Guedes,
Manuela de Freitas,
Carlos Paulo e Maria
Emília Correia)
[Arquivo da Comuna –
Teatro de Pesquisa].

>

Feliciano e as batatas,
de Catherine Dasté,
enc. João Mota, Comuna
– Teatro de Pesquisa, 1972
(Maria Emília Correia,
Melim Teixeira,
Fernando Loureiro,
Manuela de Freitas,
Carlos Paulo,
António Rama
e Francisco Pestana)
[Arquivo da Comuna –
Teatro de Pesquisa].



de que forma, se não for tocado pelo texto, não fico interessado nele. E depois, claro, é preciso tocar os outros, todos aqueles que participam no espetáculo. Também tento que as pessoas que trabalham comigo se sintam parte da "comunidade" que monta o espetáculo, que é das coisas mais importantes. No último programa do TNDMII, escrevi uma ideia que acho muito importante [lê o excerto]: "julgo ser urgente repensarmos a nossa maneira de estar na sociedade e de nos exercermos como cidadãos. Falo da necessidade de refletirmos sobre a formulação 'eu e os outros' para podermos dizer 'nós', inclusive enquanto comunidade. E, na verdade, um país não é mais do que pequenas comunidades. Só podemos dizer 'eu', 'os outros' e 'nós' quando aprendermos a saber ouvir e a respeitar o silêncio"¹. O Peter Brook também está presente nesta ideia.

Logo no Irão, tu interessaste-te pelo trabalho com os "outros", naquele caso com os teus colegas iranianos. Quando estivemos no Irão, onde criámos o *Orghast* em grego clássico e em linguagem inventada [pelo poeta inglês Ted Hughes], liguei-me muito também aos iranianos e passei a dirigi-los. Como fiz também, depois, em Paris. Estabeleci uma relação com os outros.

Foi nessa altura que Yoshi Oida, o teu colega ator da companhia de Brook, vaticinou que virias a ser um educador? Disse-me que eu viria a ficar muito ligado ao ensino.

Quando regressaste do trabalho com Peter Brook, foste convidado para participar na reforma do ensino artístico, no âmbito da chamada "Reforma Veiga Simão" [nome do então ministro da Educação], a partir de 1971. Sim. E também foram envolvidos outros colegas, como a Luzia Maria Martins e a Glória de Matos. Alguns dos que tiveram a responsabilidade de pensar a operacionalização daquela reforma, como a Madalena Perdigão, o Arquimedes

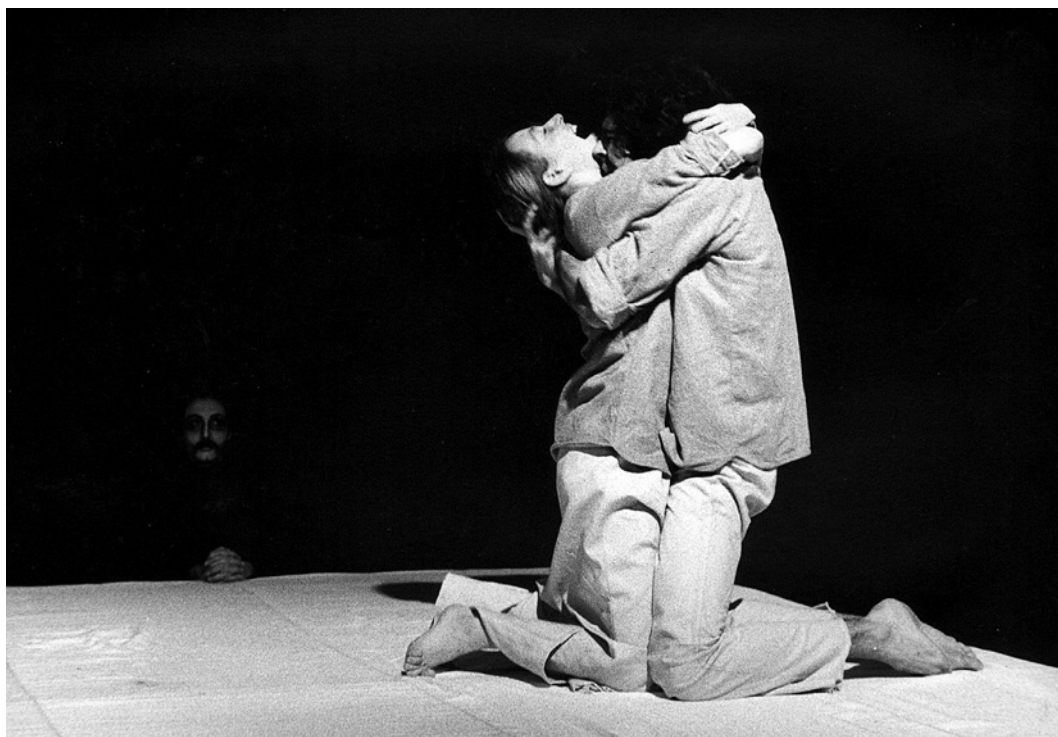
da Silva Santos ou o José Sasportes, pretendiam criar um grande centro de educação e arte, que teria modos de funcionamento diferentes consoante as saídas profissionais, embora com um conselho pedagógico comum. Os atores teriam também uma educação pedagógica e uma formação técnica e criativa. E os professores teriam também formação em expressão dramática. Mas, infelizmente, o Ministério da Educação não chegou a pô-lo em prática. Cada escola acabou por ser criada separadamente. Eu fui chamado para ser professor na Escola de Teatro, onde entrei em 1972 e donde transitei, no ano seguinte, para a Escola Piloto [que, a partir de 1974, se tornou Escola Superior] de Educação pela Arte (EEA).

Demonstraste ter perfil de professor de teatro.

Alguns professores de teatro, ou de expressão dramática ou de drama educativo, chamem-lhe como quiserem, têm o hábito de querer que as crianças ou os jovens façam aquilo que eles querem. O menino que tem os olhos azuis tem de ser o príncipe, a menina que tem o cabelo loiro vai fazer a princesa e aquela que é mais feiinha vai fazer a bruxa. Está errado. Não estamos ali para vermos quem é o melhor ator. A nossa função é educarmos, é criarmos neles uma harmonia, um bem-estar, um prazer na vida, na aprendizagem e no conhecimento. É diferente da formação de artistas. Foi esta linha de pensamento que defendi na entrevista que o Arquimedes da Silva Santos me fez e que o levou a convidar-me para ir para a EEA.

Ao cabo de dez anos de existência, a EEA fechou. Exato. Foi no início dos anos oitenta [em 1981, tendo funcionado, para conclusão do curso pelos alunos matriculados, até 1983]. Depois, apareceram as escolas superiores de educação, que, digamos, não cumpriram o programa de uma escola de educação pela arte. O próprio Conservatório foi-se desmembrando e o funcionamento de algumas das escolas nele integradas, como a de teatro,

¹ João Mota, "O estado do mundo", *Programação Set'12 a Fev'13*, Lisboa, Teatro Nacional D. Maria II, setembro de 2012, p. 3.



<
A ceia,
criação colectiva a partir
de textos de vários
autores, enc. João Mota,
Comuna – Teatro de
Pesquisa, 1974
(Francisco Pestana,
Manuela de Freitas
e Carlos Paulo),
fot. J. Marques
[Arquivo da Comuna –
Teatro de Pesquisa].

foi-se degradando. Após o 25 de abril foi um caos. Mas eu não estava lá, estava na EEA e leccionava também na Escola de Dança do Conservatório (ED).

Também na ED?

Sim, fui para a ED leccionar "expressão dramática" às crianças que andavam em dança. E naquela altura, a Escola Secundária Francisco Arruda criou um ramo artístico de dança e os alunos também tinham estas aulas específicas no Conservatório. Lembro-me de que tinha discussões enormes com os professores das outras áreas, porque ignoravam, muitas vezes, que os jovens, para terem sucesso e gostarem da escola, tinham de se sentir, antes de mais, parte do grupo. E eu trabalhava muito esse lado relacional, esquecido por grande parte dos outros professores.

Essa era também uma das tuas preocupações no projeto Casa da Criança, posto em prática na Comuna, com o apoio da FCG, entre o final dos anos 70 e o início dos anos 80?

Na Casa da Criança, o lado relacional era muito importante, mas não só. Ali, aprendiam regras, comiam, tinham a atenção do adulto... E "viajavam". Platão dizia que, antes de aprender a ler e a escrever, a criança deve viajar. Por um lado, começa a perceber que não é só ela que está no centro, isto é, que, lá fora, onde os outros estão, há um conhecimento muito grande. Por outro lado, começa uma viagem interior, de reflexão. Ora, se não tiveram vivências, para observarem e conhecerem, como podem imaginar e criar...?! Por exemplo, queríamos trabalhar sobre o mar, então, íamos andar de barco, observar as pontes, ver as ondas... Eu dei aulas de teatro às crianças sempre a partir de uma prática. E depois criávamos a partir dessa prática, com instrumentos musicais, com luzes, recorrendo a desenhos, à escrita, a improvisações... Era assim que, aos sete, oito, nove anos, começavam a tomar atenção e a ter tempo para verem.

Depois, também deste cursos no Centro de Arte Infantil (CAI) da FCG?

Estive lá durante dezoito anos, sempre à segunda-feira, com a Natália Pais, que tinha colaborado na Casa da Criança. Os cursos eram privilegiadamente dirigidos a professores. E quando a Natália saiu da FCG e o [Rui] Vilar acabou com o CAI, passámos a dar cursos, com os mesmos objetivos, na Comuna, uma vez por semana.

Entretanto, voltaste à Escola de Teatro?

Sim, eu tinha sido o primeiro professor de Teatro, logo no início da Escola. Depois, chegaram a Águeda Sena para a disciplina de Corpo, a Natália de Matos, para a de Voz, o Francisco D'Orey, para as de Voz e Música, e o Costa Ferreira, o Eurico Lisboa e o Bernardo Santareno, para as disciplinas teóricas. Sai em 1972-73 e regresssei cerca de dez anos depois, em 1983, quando passou a ser Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC).

Na ESTC, tiveste um percurso muito relevante, que incluiu as funções de diretor do Departamento de Teatro e de presidente do Conselho Diretivo da própria Escola. Consegues destacar algumas iniciativas em que tiveste um papel preponderante?

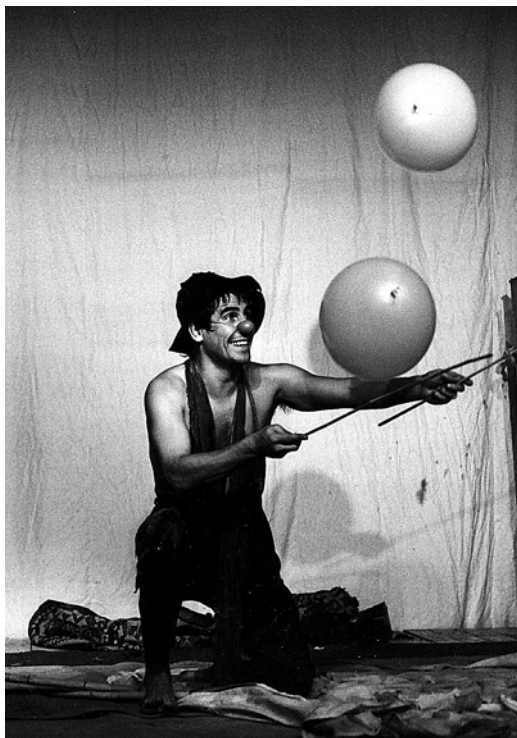
Criámos cursos pioneiros em Portugal, como o primeiro Curso de Estudos Superiores Especializados em Teatro e Educação – que, de certo modo, constituiu a base experiencial do primeiro Mestrado em Teatro e Educação, que dirigi mais tarde na Universidade do Algarve [em 2002] – ou as designadas licenciaturas bi-etápicas. E procurámos abrir a Escola a múltiplas colaborações.

Aposentaste-te em 2002. Como vês agora, à distância, a "tua" Escola?

Logo depois de me ter reformado, perguntava como estavam a correr as coisas na Escola. No início, quando perdemos o nosso "sítio", queremos saber o que se está a passar.

<
Bão,

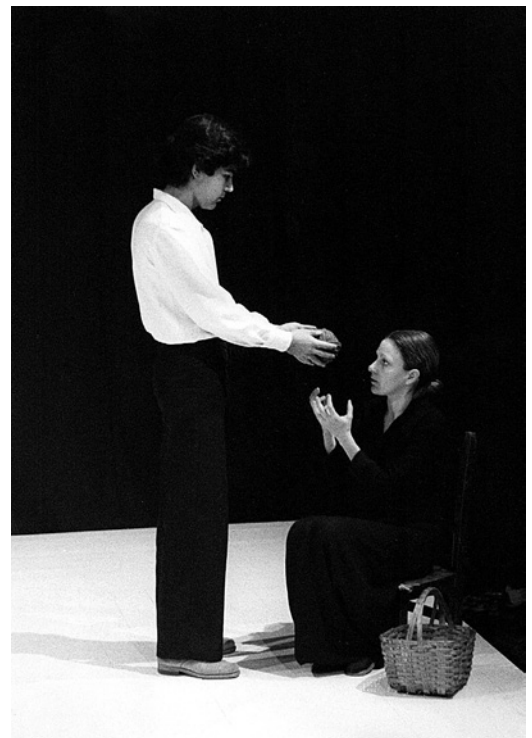
texto e enc. João Mota,
Comuna – Teatro de
Pesquisa, 1975
(João Mota),
[Arquivo da Comuna –
Teatro de Pesquisa].



A mãe,

de Bertolt Brecht,
enc. João Mota, Comuna
– Teatro de Pesquisa, 1977
(Carlos Paulo
e Manuela de Freitas),
fot. J. Marques [Arquivo
da Comuna – Teatro de
Pesquisa].

>



São coisas que a cabeça tem de resolver e que quanto mais cedo resolver melhor. Mas penso, por exemplo, que a ESTC deveria enviar informação sobre os seus exercícios [espetáculos integrados em disciplinas] aos antigos professores. Mesmo que não fossem ver, os ex-professores sentiriam que a Escola não os esqueceu e os reconhece.

Mas estás tranquilo em relação ao rumo da ESTC?

Há um assunto, pelo qual sempre me bati e que continuo a considerar crucial: numa escola de teatro, o primeiro ano é essencial.

Por isso, eras um dos professores que asseguravam sempre o primeiro ano?

Sim. No segundo ano, ou mesmo no terceiro, não vou chumbar ninguém, porque já passaram o primeiro. No primeiro é que está a prova de fôlego. A última vez que dei aulas, a Natália de Matos e eu chumbámos onze alunos no primeiro ano. Não tinham ainda maturidade para entenderem Tchekov, Strindberg ou Albee. Mais tarde, alguns até me agradeceram por os ter chumbado naquela altura. No primeiro ano eles têm de aprender as "ferramentas" para toda a vida. Atualmente, espaçaram mais as aulas de interpretação, o que não é bom, porque a formação do ator faz-se com regularidade, todos os dias. Quando faço improvisações com crianças, vale quase tudo. Mas na formação de atores, não vale tudo. Neste caso, uma improvisação tem de ter primeiros e segundos planos, ações essenciais e secundárias, capacidade de ouvir os outros. É outra coisa. Não pode escapar nada, tem de haver muito rigor e muita exigência. Não digo especificamente em relação à ESTC, à qual continuo a sentir-me ligado, digo em geral: uma escola não pode ser somente o lugar do ordenado garantido.

Achas que, em Portugal, a escola é o lugar do ordenado garantido?

Muitas vezes é. Em Inglaterra, há escolas onde se faz uma coisa que acho genial: os professores, de quaisquer disciplinas, vão todos os dias mais cedo para a escola e em cada semana há um deles que, durante uns vinte minutos, no ginásio, dirige um aquecimento ou um jogo, para se "limparem", para ficarem disponíveis. E depois é que vão trabalhar com os alunos.

Seria uma estratégia a aplicar nas escolas portuguesas?

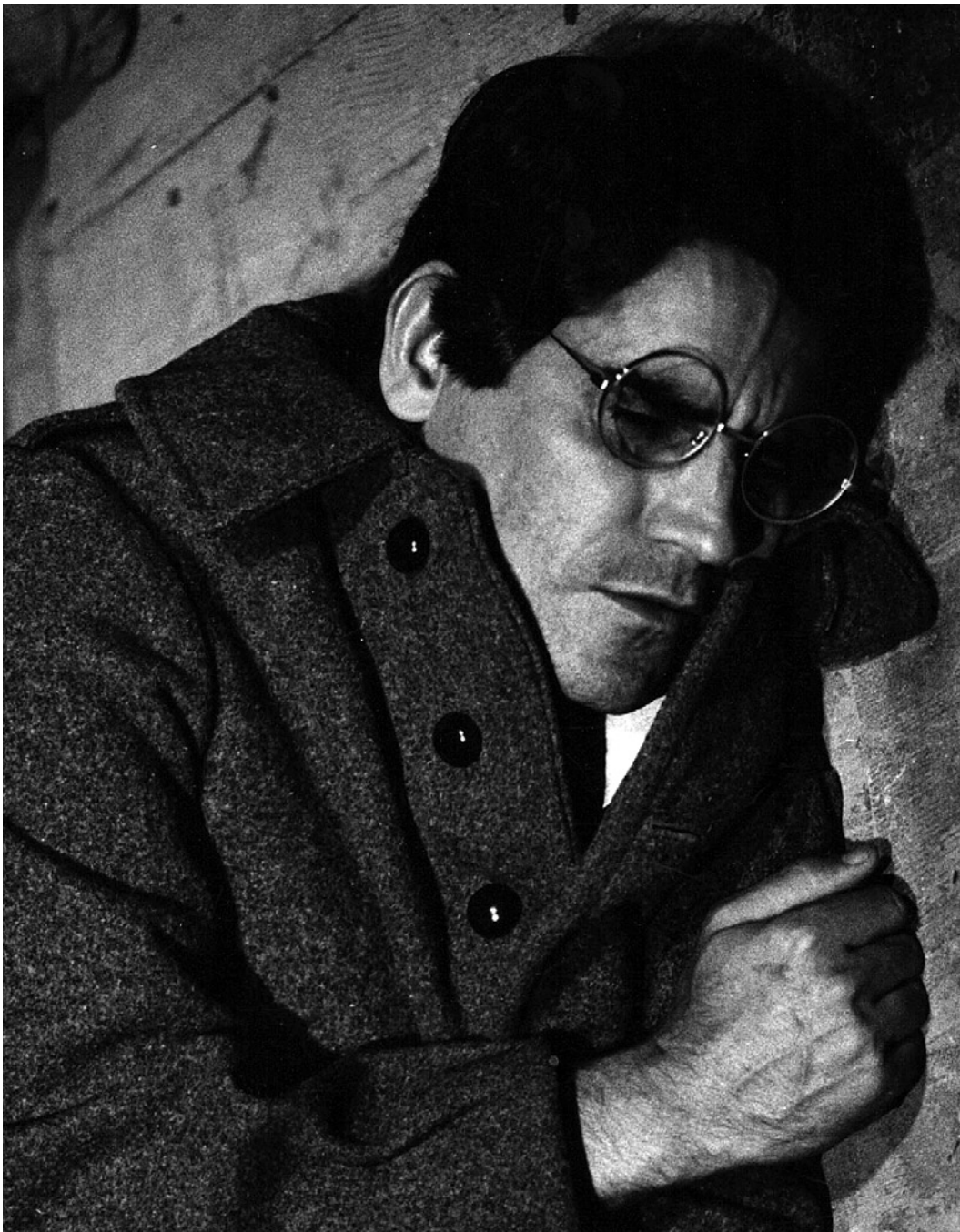
Já a tenho sugerido a alguns professores, mas acho que nunca foi seguida. Em Portugal, as pessoas chegam sempre atrasadas ou em cima da hora, ou porque estiveram a ver televisão ou no facebook até tarde e tiveram dificuldade em levantar-se, ou porque não tiveram lugar à porta para estacionarem o carro... Em Portugal, em geral, do ensino básico ao ensino superior, os professores não estão disponíveis para fazerem de maneira diferente e para estimularem, estão sempre a repetir as mesmas estratégias e não criam a relação aprendiz-mestre.

O que poderia ser feito?

Neste país, há um trabalho educativo urgente a fazer com as crianças que têm até dez, onze anos. E as das outras idades, é preciso tentar equilibrá-las. Há o mundo da razão e o mundo sensível, que devem andar juntos. Eu não sou contra o mundo da razão, mas neste momento, por todo o lado, ele é muito mais considerado do que o mundo sensível. E não se trata de baixar o mundo da razão, mas de elevar o mundo sensível, de equilibrá-los. E ninguém fala disto.

E onde entram aí os pais?

Não se pode esquecer os pais, porque também eles deveriam ser reeducados. Como dizia Leonardo Coimbra, ministro da Primeira República, a escola dá a instrução, mas a educação é uma responsabilidade dos pais. E a reeducação dos pais passa também por ensiná-los a dizer



<
Em frente da porta do lado de fora, de Wolfgang Borchet, enc. João Mota, Comuna – Teatro de Pesquisa, 1980 (João Mota), fot. Artur Costa de Macedo [Arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa].

"não estou de acordo", pensando pela sua cabeça, sem estarem sempre à espera que seja o sindicato ou o patrão ou os outros a mandarem.

E os artistas?

Os artistas também têm que sair cá para fora e começar a trabalhar de maneiras diferentes, como é o caso da Madalena Vitorino, que vai ao encontro das pessoas, das comunidades, nos sítios onde elas estão. A sociedade precisa das artes e os agentes culturais e artísticos não se podem ir "encostando".

Por que não lanças um projeto de educação artística com essa abrangência?

Tenho um projeto-piloto para Tomar, com uma duração prevista de três anos, no qual prevejo uma ligação muito

forte de todos os intervenientes naquela comunidade, de crianças e famílias a professores e artistas, e que não se confina ao teatro.

A propósito da suposta necessidade da arte por parte da sociedade, como vês a recente redução, mais uma, das artes nos currículos dos ensinós básico e secundário²?

Tenho de começar por falar das bases. Os planos de estudos dos cursos que formam professores, nas Escolas Superiores de Educação (ESE), têm poucas horas para as disciplinas das áreas artísticas, em particular do teatro. O teatro leva a saber ver, a saber estar, a saber analisar... Leva ao diálogo. Ora, se nas próprias escolas de formação de professores as áreas artísticas não são suficientemente consideradas, como o poderão ser noutros níveis? É preciso ler os gregos

² Cf. Decreto-Lei nº 139/2012, de 5 de julho, *Diário da República*, 1ª série, n.º 129.

<
A Castro,

de António Ferreira,
enc. João Mota, Comuna
– Teatro de Pesquisa, 1983
(Carlos Paulo e João Mota)
[Arquivo da Comuna –
Teatro de Pesquisa].



<

Os dois corcundas e a lua,
de Richard D'Emarcy,
enc. João Mota, Comuna
– Teatro de Pesquisa, 1987
(Paulo Ferreira
e Carlos Paulo) [Arquivo
da Comuna – Teatro de
Pesquisa].



>
Calígula,

de Albert Camus, enc.
João Mota, Comuna –
Teatro de Pesquisa, 1986
(João Mota, ao centro)
[Arquivo da Comuna –
Teatro de Pesquisa].

e todos os grandes pedagogos, para se entender verdadeiramente a importância da educação artística e, uma vez mais, do mundo sensível. Leonardo Coimbra, menciono-o outra vez, porque foi uma personalidade extraordinária, defendia que a primeira aprendizagem das crianças deve ser a artística. E depois vem o resto.

Na Primeira República, alguns dos mais destacados pedagogos, como Adolfo Lima ou Faria de Vasconcelos, influenciados também pelo movimento da Escola Nova, produziram um pensamento muito relevante sobre a educação artística.

Passados cem anos, é isso que fazemos? Ainda estamos muito longe e esse tal Decreto-lei é um reflexo. Há muito tempo que defendo que os ministérios da Educação e da Cultura se devem unir com o mesmo objetivo, devendo contar com o apoio das autarquias. O bom senso de todos é essencial. E esse objetivo deve ser focado pelo menos nas crianças do primeiro ciclo do ensino básico, com a certeza de que os resultados não serão imediatos.

Mas os resultados imediatos são os que mais interessam aos políticos, não?

Mas não deviam ser. Os frutos ver-se-iam daqui a alguns anos, quando, por exemplo, surgissem adultos – em todas as profissões – mais sensibilizados e artisticamente mais educados. Esse é que seria o grande passo. A valorização da cultura depende de uma revolução na educação.

No livro que escreveu sobre ti, a Eugénia Vasques chamou-te o "pedagogo teatral"³. Revê-te nesta caracterização?

Não, não... Já lhe perguntei uma vez por que deu esse título...

A autora expressou, de certo modo, a opinião generalizada que existe sobre ti.

Não sei... Acho que não sei o suficiente de pedagogia para



ser visto assim. Bom, o João dos Santos teria discordado, se me tivesse ouvido dizer isto, porque ele defendia que para se ser pedagogo não se tem de conhecer os livros todos. O que sei de pedagogia, aprendi durante o tempo em que estive na Escola Superior de Educação pela Arte. Li muito. E quando passamos pelas coisas, como me aconteceu naquele tempo, é mais fácil apercebermo-nos do que os livros dizem.

Em 1971, Peter Brook disse-te que, se quisesses, poderias ficar a trabalhar com ele no CIRT. Nalgum momento te arrependeste de teres querido voltar a Portugal?

Não. A responsabilidade individual pesa muito nas minhas decisões e, naquela época, achei que tinha coisas a fazer no meu país.

Naquele mesmo ano, fundaste o Teatro Laboratório de Lisboa – Os Bonecreiros, com Glicínia Quartim, Fernanda Alves e Mário Jacques, do qual te desvinculaste pouco depois. Porquê?

Éramos todos amigos, tínhamos estado quase todos no curso do Gutkin e queríamos fazer coisas. Ainda fizemos *O circo imaginário do Super-Basilio* [de Béatrice Tanaka, em 1971], com tradução da Glicínia e encenação minha. Mas verifiquei rapidamente que, também neste grupo, com alguns colegas não seria possível trabalhar de forma diferente da das restantes companhias portuguesas de então. Parecia que havia uns que eram os patrões e outros que eram os empregados. E havia outra coisa que eu não suportava: se um ator contratado quisesse dar uma entrevista, tinha de pedir autorização à direção. Eu recusei-me a aceitar isto, porque cada qual tem de ser livre e responsável por si próprio.

N'Os Bonecreiros experimentaste o que aprendeste com Peter Brook?

³ Eugénia Vasques, *João Mota. O pedagogo teatral: Metodologia e criação*. Lisboa, Edições Colibri/ Instituto Politécnico de Lisboa, 2006.



O que aprendi com o Brook, que era o encenador e o "mestre", e também o que aprendi com todos os outros que integravam a companhia, porque havia alguns muito habituados ao teatro shakespeariano, outros cantavam muito bem, outros tocavam vários instrumentos e de forma maravilhosa... Aprendi com todos. E representávamos para crianças, para surdos, para cegos e outras plateias específicas, o que nos permitiu aprender muito sobre o contacto com o público. E entretanto já conhecia as obras de Grotowski, de Artaud, de Brecht... Claro que experimentei muita coisa com aqueles com quem trabalhei logo a seguir ao meu regresso do Irão, n'Os Bonecreiros e, sobretudo, na Comuna.

Em 1972, a Comuna – Teatro de Pesquisa foi fundada por ti e por outros quatro atores dissidentes d'Os Bonecreiros, Carlos Paulo, Manuela de Freitas, Melim Teixeira e Francisco Pestana, a que se juntaram Luís Lucas e Fernando Heitor, que eram teus alunos. Como definiam o vosso projeto?

Os princípios do projeto da Comuna mantêm-se. E nós escrevemo-los num manifesto. Não queríamos carregar com os "mortos" aos nossos ombros e os "mortos" eram os que não queriam avançar mais. A Comuna queria romper com os estereótipos que marcavam o teatro português. Queríamos fazer espetáculos em qualquer lugar, ter público de todos os lados, acabar com a barreira entre ator e público, integrar a improvisação, criar uma nova relação espaço-tempo, valorizar o silêncio e a análise do texto... e, antes de tudo mais, fazer um trabalho de "aprofundamento humano".

A quem não conheça bem a Comuna, que traço distintivo do seu percurso apontarias?

A investigação, sem nunca perder o sentido do belo. Somos "Teatro de Pesquisa". Sobre isto, gostava de dizer que a investigação implica correr riscos, tal como o teatro implica

correr riscos. Eu gosto de correr riscos. Há quem opte por fazer aqui o que vê lá fora ou por fazer espetáculos muito bonitinhos para a crítica aplaudir. A mim, o que me interessa não é o que se está a fazer agora nos Estados Unidos da América, em Inglaterra ou na Suécia, embora, em geral, também saiba. O que me interessa é como está agora o meu país.

A Comuna comemorou os seus 40 anos com *As controvérsias de Valladolid*, de Jean-Claude Carrière. Foi o tema da peça que pesou na escolha?

Exatamente. É um texto de uma enorme atualidade, sobre a guerra e a supremacia de certos países e raças em relação a outros. E, para além disso, exige um grande trabalho de ator, como o de Álvaro Correia, do Virgílio Castelo e do Carlos Paulo.

O Carlos Paulo, embora reconhecido pela sua versatilidade como ator, ainda te surpreende, enquanto encenador, depois de mais de quatro décadas de trabalho em conjunto?

Eu faço-o surpreender-se a si próprio. É esta também a função do encenador. E isso ainda acontece, porque ele tem representado sempre em vários registos, do drama à comédia e à poesia, e com uma permanente vontade de aprender mais e de se desafiar a si próprio.

Já encenaste mais de cem espetáculos, na Comuna e noutras companhias, em Portugal e no estrangeiro. Preferes a encenação à representação?

Eu gosto muito de representar, embora a última peça em que participei como ator tenha sido já há dez anos [*As páginas arrancadas*, de Luiz Francisco Rebello, em 2002]. Sou muito rigoroso e dou uma grande importância ao texto. E para estar atento aos outros, comecei a distrair-me em cena, a ajuizar-me enquanto representava. E isso não pode acontecer. Mas o ator tem uma coisa de que

<
O destino morreu de repente,
de Alves Redol,
enc. João Mota, Comuna
– Teatro de Pesquisa, 1988
(Jorge Loureiro
e Carlos Paulo) [Arquivo
da Comuna – Teatro de
Pesquisa].

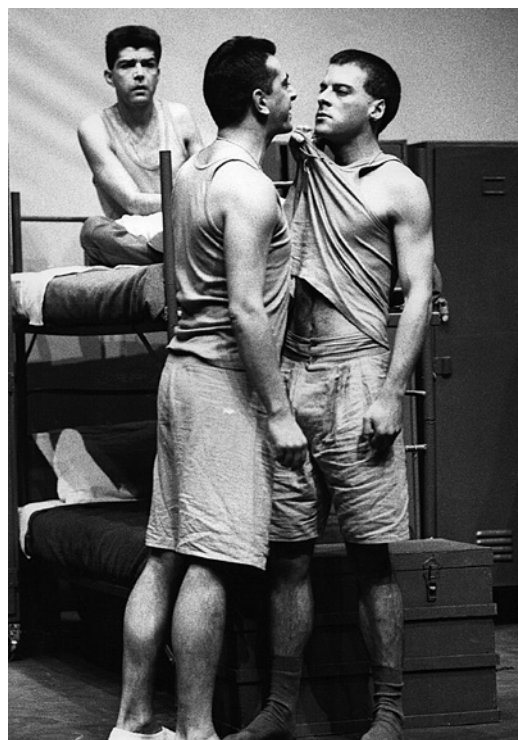
<
Terra,
de Abel Neves,
enc. João Mota, Comuna
– Teatro de Pesquisa, 1991
(Rita Salema
e Manuela Couto, ao
centro) [Arquivo da
Comuna – Teatro de
Pesquisa].

>
Édipo-Rei,
de Sófocles,
enc. João Mota, Comuna
– Teatro de Pesquisa, 1988
(Kiko e João Mota)
[Arquivo da Comuna –
Teatro de Pesquisa].

<
A pécora,
 de Natália Correia,
 enc. João Mota, Comuna
 – Teatro de Pesquisa, 1989
 (Manuela de Freitas e
 Carlos Paulo) [Arquivo da
 Comuna – Teatro de
 Pesquisa].



Os recrutados,
 de Neil Simon,
 enc. João Mota, Comuna
 – Teatro de Pesquisa, 1989
 (Carlos Paulo, Abel Neves
 e Alfredo Brissos) [Arquivo
 da Comuna – Teatro de
 Pesquisa].
 >



gosto muito: enquanto que, para o encenador, o dia da estreia é praticamente o fim, para o ator é um outro começo. Também por esta razão, e pelo investimento feito, não percebo por que se montam espetáculos para estarem em cena somente três ou quatro dias.

Por que é que tens feito pouca televisão e pouco cinema?

Porque não tenho tempo. Ou, pelo menos, não tenho tempo para fazer tudo bem feito. E as minhas prioridades foram sempre a Comuna, a ESTC e o meu filho, Kiko.

O que podemos esperar ainda da Comuna?

Há muitas coisas ainda para continuar. Mas como a Comuna tem pouco dinheiro neste momento, não pode fazer todos os projetos que gostaria de fazer, nem ter todas as pessoas de que precisaria, embora tenha gente nova. A Comuna terá sempre lugar, mas não basta dizer que está viva. Se não lhe forem dadas condições para viver, não sei o que lhe poderá acontecer.

A que condições te referes? Financeiras?

Condições financeiras, sim, mas não falo só em subsídios. Dentro de algum tempo não vai haver público, como havia antigamente nos teatros, porque as pessoas não têm dinheiro. Ainda há dias ouvi um autarca do norte dizer que, no seu concelho, há muitas crianças que só na escola é que conseguem comer a única refeição diária e que muitas delas passam o fim-de-semana sem se alimentar. Com os cortes a que assistimos, em todos os setores, é na cultura que mais se sentirá o problema. Haverá uma altura em que o custo dos bilhetes terá de baixar bastante e os governantes, que atribuem os subsídios, deveriam ter isso em conta. Público não falta, porque quando fazemos espetáculos com entrada gratuita, as salas esgotam com semanas de antecedência. Falta é dinheiro. E, acima de tudo, falta uma política cultural.

Na estrutura do atual governo, a cultura perdeu o ministério. Concordas?

Discordo totalmente que o Ministério da Cultura tenha desaparecido para dar lugar a um Secretário de Estado.

Não é, tampouco, uma Secretaria de Estado...

Exatamente. Foi um erro. A cultura tem de ser considerada essencial na criação do homem novo e o lugar que ocupa na estrutura do governo diz muito da importância que os políticos lhe dão. E para que as políticas culturais possam ser debatidas ao mais alto nível, Portugal teria de se fazer representar pelo seu ministro da cultura nas reuniões onde estão os ministros da cultura dos outros países. Para além disso, o Ministério da Cultura deveria ser um parceiro privilegiado do Ministério da Educação. Não concebo um sem o outro. Volto à mesma ideia: o interesse pela cultura tem de se criar também nos bancos da escola.

Aceitaste o convite para seres diretor artístico do TNDMII, depois de teres ponderado à luz das circunstâncias atuais ou respondeste por impulso, porventura movido pela idealização da experiência de há cinquenta anos na Companhia Amélia Rey-Colaço/Robles Monteiro?

Ponderei tendo em conta os dados atuais, mas inicialmente disse que não. Depois telefonei ao Diogo Infante [o então diretor artístico cessante] para lhe dizer que fora convidado, mas que ainda não tinha aceitado. Gosto dele e tenho com ele uma relação afetiva. Foi meu aluno, já tínhamos trabalhado juntos no teatro e eu estava convidado, por ele, para encenar no TNDMII o *Cyrano de Bergerac* [de Edmond Rostand], que ele próprio iria protagonizar. Posteriormente, após a reunião com o Secretário de Estado na qual aceitei o convite, a primeira pessoa a quem telefonei foi ao Diogo, para o informar.



<
As variações Goldberg,
de George Tabori,
enc. João Mota, Comuna
– Teatro de Pesquisa, 1999
(Alexandre Lopes, Carlos
Paulo e Alfredo Brissos)
[Arquivo da Comuna –
Teatro de Pesquisa].

Em 2011, Diogo Infante considerou que o orçamento disponibilizado não era suficiente para assegurar uma programação digna do Teatro Nacional. Ao aceitares o cargo, não receaste que se pensasse que conseguirias fazer o mesmo, ou mais, com menos?

Mais nunca disse que fazia. Temos menos 48% de financiamento do que no ano anterior. O que fazer? Tentamos poupar no que podemos. Por exemplo, como sou pago por ser diretor artístico, faço encenações sem receber, porque acho que devo dar o exemplo. Para além disso, apostamos nas coproduções, em espetáculos com poucos atores, em *cachets* mais baixos... Deixámos de fazer beberetes nas estreias. Os programas deixaram de ter a qualidade gráfica que tinham, embora continuemos a investir na informação que contém. Não tenho assessores. Estamos a fazer de outras maneiras.

De que valor dispões para a programação do TNDMII, para a temporada de 2012-13?

Não chega aos setecentos mil euros.

Quando tomaste posse, disseste aos órgãos de comunicação social que irias "tentar encontrar novas formas de financiamento". Conseguiu?

Até agora, não consegui nada. É que, atualmente, até na grande finança se instalou o medo. Uns não podem de todo, outros receiam fazer investimentos sem quaisquer retornos. Existe uma lei do mecenato que devia ser repensada. E também tem que se dizer que muitos potenciais patrocinadores preferem as artes sem texto, como a dança ou a música, porque o teatro tem a palavra. A palavra é perigosa, por isso é que é especialmente reprimida nos regimes totalitários.

Como seria o "teu" TNDMII se não tivesses os constrangimentos orçamentais que são conhecidos?

Não sei, porque nunca tinha pensado nisso. Só comecei

a pensar nisso a partir do momento em que fui convidado e os constrangimentos orçamentais já eram conhecidos.

Que opinião tens do Agrupamento Complementar de Empresas (ACE), que congrega cinco organismos de âmbitos artísticos distintos, que passam a ter estatuto de Entidades Públicas Empresariais?

Devo dizer que não percebo, nesta altura⁴, por que se vai juntar o TNDMII à Cinemateca, ao Teatro Nacional de S. Carlos e à Companhia Nacional de Bailado. Com o Teatro Nacional de S. João é diferente, porque o TNDMII já tinha protocolos e são dois teatros afins que, de certo modo, já trabalhavam em conjunto. A legislação⁵ é muito recente, pelo que tem de ser lida e analisada. Mas penso que, no plano financeiro, vai-se gastar mais, inutilmente.

A legislação é recente, mas a intenção foi conhecida no final de 2011, quando foi anunciado o designado Plano de Redução e Melhoria da Administração Central do Estado (PREMAC).

Mas garantiram-me que o TNDMII não perderá autonomia, que manterá o mesmo administrador, Carlos Vargas, e que não haverá interferências na direção artística. Isto está escrito.

Mas se cada uma destas cinco estruturas mantiver a respetiva administração e o respetivo diretor artístico, para que serve o ACE?

Também gostaria que me explicassem. Mas ainda desconheço em profundidade.

Como perspectivas a relação deste Teatro, que é "nacional", com todo o país?

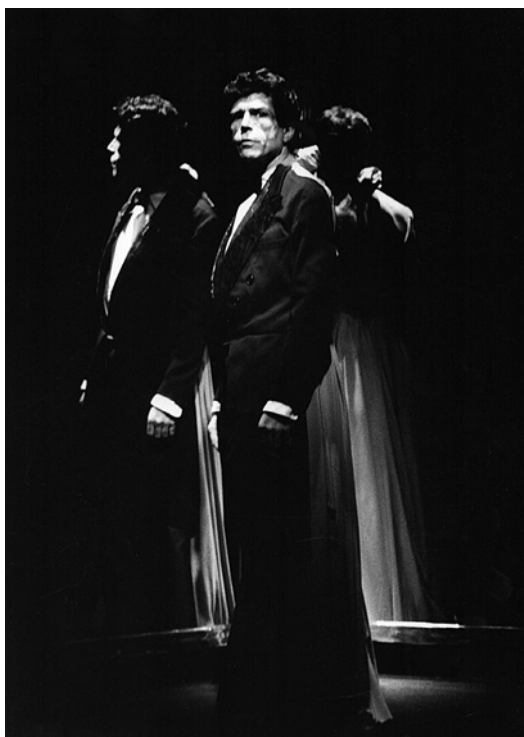
Vamos ao Porto, já não é mau. Gostaria que se fizesse uma *tournee*, com custos mais reduzidos do que o habitual. O transporte do material e das equipas poderia ser feito nos camiões do exército e nos autocarros do INATEL, que

⁴ Esta entrevista foi gravada a 10 de setembro de 2012.

⁵ Cf. Decreto-Lei n.º 208/2012, de 7 de Setembro, *Diário da República*, 1ª série, n.º 174.

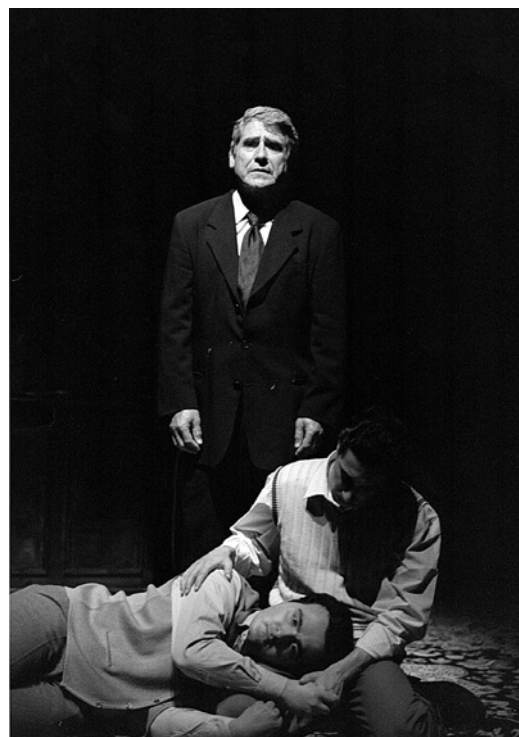
<

Do desassossego,
de Bernardo
Soares/Fernando Pessoa,
enc. João Mota, Comuna
– Teatro de Pesquisa, 2001
(Carlos Paulo),
fot. Ana Neves [Arquivo
da Comuna – Teatro de
Pesquisa].



As páginas arrancadas,
de Luiz Francisco Rebello,
enc. João Mota, Comuna
– Teatro de Pesquisa, 2002
(João Mota,
Gonçalo Portela
e João Tempera)
[fot. Ana Neves, Arquivo
da Comuna – Teatro de
Pesquisa].

>



>

Bão preto,
texto e enc. João Mota,
Comuna – Teatro de
Pesquisa, 2003
(Miguel Sermão),
[Arquivo da Comuna –
Teatro de Pesquisa].

são estruturas do Estado. Poderíamos tentar ter também o apoio das autarquias e o que lhes pedi é muito simples: pagarem a estadia e a alimentação da equipa, sendo que esta receberia uma percentagem da bilheteira. Mas as autarquias também estão sem dinheiro. Tenho tudo pensado, mas o país não tem a estabilidade necessária.

E planos para a internacionalização?

Enquanto o país não existir, para quê andar à brincar à internacionalização?! A internacionalização teria de ser pensada, conjuntamente, por, pelo menos, três ministérios: o da Cultura, o da Educação e o dos Negócios Estrangeiros. Em todo o caso, a internacionalização seria importante para mostrarmos o nosso teatro aos estrangeiros. Em geral, os nossos emigrantes não vão assistir aos espetáculos de teatro das companhias portuguesas que vão ao estrangeiro, porque não foram habituados, cá, a ir ao teatro.

O que destacas da temporada de 2012–13, que é a primeira integralmente da tua responsabilidade?

Destaco o espetáculo que, pela primeira vez, integra os seis atores que fazem parte do elenco residente do TNDMII [João Grosso, José Neves, Lúcia Maria, Manuel Coelho, Maria Amélia Matta e Paula Mora]. É sobre os novos "sem-abrigo", sobre aqueles que, muitas vezes tendo casa, podem ser "sem-abrigo". E há cada vez mais pessoas a ficarem sem casa. Quero falar de Portugal, de como está o país. A ideia é minha e o texto foi escrito pelo Nuno Costa Santos, com a consultadoria em análise comportamental do psiquiatra Daniel Sampaio. Outro projeto que já tenho em prática é a contratação, pelo TNDMII, todos os anos, dos seis melhores atores finalistas da ESTC. Não sou eu que os escolho, é a Escola que os identifica. E também destaco a programação para a infância e juventude.

E quanto à programação complementar?

Saliento as conversas com convidados maiores de setenta



anos. Já vieram o Ruy de Carvalho e o Jorge Listopad e não-de vir o Lucien Donnat, a Eunice Muñoz, a Carmen Dolores, a Cecília Guimarães, a Glória de Matos, a Lurdes Norberto e muitos outros. Vêm falar sobre o tempo em que, por exemplo, não havia televisão ou de como se sobrevivia à censura durante o salazarismo, do próprio 25 de abril, das esperanças que tiveram e de tudo o que não conseguiram. Ao falarmos de nós, falamos da história e da cultura de Portugal. São testemunhos dos mais velhos para os mais novos. Além disso, temos oficinas, visitas guiadas, os Encontros Garrett, um curso de costura e um outro de teatro coordenado pela Eugénia Vasques.

Como gostarias de ser lembrado pelo exercício do cargo de diretor artístico do TNDMII?

Que as lembranças, se as houver, fiquem nas pessoas com quem trabalhei. Já disseram que este cargo no TNDMII dignifica o meu percurso, mas eu acho que o que dignifica o meu percurso é ser diretor da Comuna há quarenta anos. Nunca trabalhei para causar boas impressões nos outros, estou-me nas tintas para isso. Acho que devemos ser transgressores. A função da arte é transgredir, para anunciar futuros.