

<
Norberto Barroca,
2002,
fot. J. Martins.

Norberto Barroca

Artes e ofícios de um fazedor de teatro

Maria Helena Serôdio e Eunice Tudela de Azevedo

Incansável e de múltiplos talentos, Norberto Barroca [NB] alia uma desarmante simplicidade à competência artística de um fazedor de teatro que se revelou hábil tanto na invenção de espaços cénicos – a que o treino de arquitecto o habilita –, como no desempenho de actor, na composição dramaturgica ou na encenação. A "narrativa" da sua experiência de vida é sempre conjugada no colectivo, pelo que ouvi-lo falar da sua longa viagem – da Marinha Grande (onde nasceu) a Leiria, de Lisboa a Moçambique (aqui por dois anos) e ao trajecto mais vezes trilhado entre o Porto e Lisboa – é recordar momentos importantes da História do Teatro em Portugal desde o início dos anos sessenta do século passado. Com igual entusiasmo e gosto, NB olha para o teatro feito em tempos mais recuados e conta – na sua dissertação de Mestrado em 2008 – como foi A opereta em Portugal: Da ditadura militar ao Estado Novo, revelando-se também aqui um amante incondicional do teatro que se foi fazendo entre nós e um atento historiador dessa realidade artística e cultural. Recentemente homenageado no Auditório Lourdes Norberto, em Linda-a-Velha, por iniciativa de Armando Caldas – o incansável e atento Director do Intervalo-Grupo de Teatro –, Norberto Barroca destacou a importância da amizade e companheirismo de Mário Dias Garcia [MDG] (figurinista, aderecista e cenógrafo) e recordou os muitos outros colegas e amigos que com ele vêm defendendo as razões da arte neste tempo – português – de inquieta respiração cultural e cívica.

>

O capote,
de Nikolai Gogol,
realização de Herlander
Peyroteo, RTP, 1961,
Andrade e Silva,
Norberto Barroca,
César Augusto
e Manuel Lerenó,
[Arquivo pessoal de
Norberto Barroca].



>

Norberto Barroca,
Glória de Matos,
Manuela de Freitas,
Dorival Caymmi,
Isabel Ruth, César
Augusto, Jorge Amado
e João d'Ávila, 1964, Brasil
[Arquivo pessoal de
Norberto Barroca].

É licenciado em Arquitectura pela ESBAL – Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (hoje FBAUL: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa). Lembra-se mais ou menos da data de conclusão da licenciatura?
A defesa de tese foi em 1969. Já tinha acabado dois anos antes, mas aí é que eu me licenciéi.



E a licenciatura em História?

Foi depois do meu pai morrer. Fiquei um bocado perturbado. Deve ter sido pela altura da *Família do Porto* [1984].

>

As noites brancas,
de Fiodor Dostoievski,
enc. Norberto Barroca,
Casa da Comédia,
1967 (Norberto Barroca
e Graça Lobo),
fot. José Marques.

Porque é que decidi ir estudar arquitectura?

Tinha feito o 5º ano na Marinha [Grande] e depois ia continuar. Como era rapaz, já podia ir para fora. Mas tinha que ter uma finalidade e não podia dizer ao meu pai que a minha finalidade era o teatro. [risos] Embora ele gostasse muito de teatro e achasse graça, porque eu depois já dizia poesia... Eu era miúdo, ainda não andava na escola, e dizia poemas: em cima da mesa, ou na marquesa do consultório. As minhas irmãs eram um bocadinho mais velhas e ensinavam-me. A mais velha ensinava-me os poemas; a outra vestia-me.

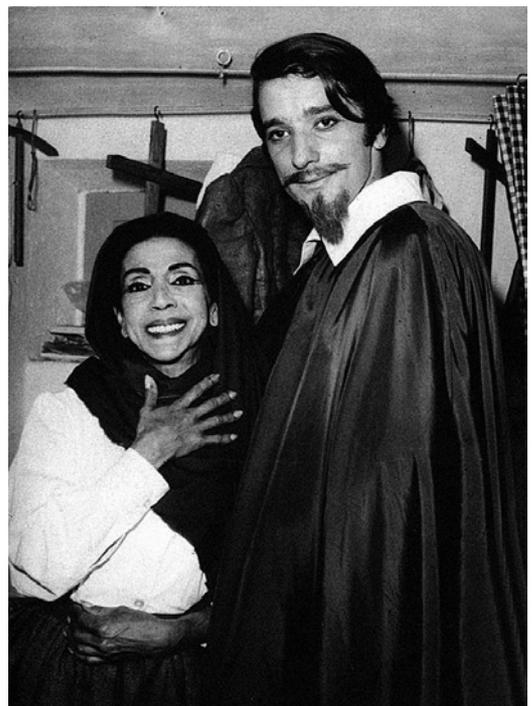


>

D. Quixote,
de Yves Jamiaque,
enc. Carlos Avilez,
Teatro Experimental de
Cascais, 1967
Mirita Casimiro
e Norberto Barroca
nos bastidores,
fot. José Marques.

No dia 8 de Outubro, numa sessão do Primeiro Acto em que, por iniciativa de Armando Caldas, se celebravam os 53 anos da sua entrada no mundo de teatro, o Norberto Barroca declarou que a primeira vez que se emocionou perante um trabalho artístico tinha sido ao observar a arte dos operários vidreiros da Marinha Grande, a sua terra natal. Quer falar desse seu contacto com a comunidade?

Cresci junto da fábrica dos Stephens, e, desde sempre me habituei a ouvir os apitos das fábricas para chamar os operários ou para anunciar o término do trabalho. Via os operários a irem para a fábrica, de manhã cedo, de bicicleta. E as mulheres que iam levar o almoço com os cestos, e à tarde, o regresso a casa. Todos esses sons me ficaram na memória e também os cheiros dos fumos das chaminés, aliados à proximidade do pinhal, da resina dos pinheiros e mais além o mar. Desde cedo frequentei a fábrica e comecei a perceber o esforço daqueles homens e daquelas mulheres. Alguns miúdos da minha idade já trabalhavam a fechar o molde à boca do forno. Os miúdos iam trabalhar com 9 ou 10 anos. Até houve uma vez uma greve dos miúdos, numa outra fábrica. Isto para dizer que desde muito novo comecei a aperceber-me da luta social que havia entre os operários e os patrões... Via o que se passava, os movimentos reivindicativos. Habituei-me a ver os operários vidreiros e a apreciar o trabalho deles. Mais tarde apercebi-me que o que eles faziam eram obras de arte.





<
 À procura da verdade:
 Homenagem a Pirandello,
 a partir de textos de Luigi
 Pirandello,
 enc. Norberto Barroca,
 Casa da Comédia, 1968
 (Norberto Barroca
 e Graça Lobo),
 fot. José Marques

Fando e Lis,
 de Fernando Arrabal,
 enc. Norberto Barroca,
 Casa da Comédia,
 1969 (Norberto Barroca
 e Manuela de Freitas)
 [Arquivo pessoal de
 Norberto Barroca].

>

Foram tempos difíceis...

Quando era miúdo, a guerra ainda não tinha acabado. E nós, miúdos, acompanhávamos as notícias... Sabíamos que não éramos do lado dos alemães, mas também sabíamos que havia quem fosse [...]. Pensávamos estratégias para vencer o Hitler se ele fosse à Marinha Grande [risos].

E a sua família?

O meu pai era comerciante, como o resto da minha família. Da parte da minha mãe havia alguns ligados ao vidro e outros comerciantes também. O meu pai relacionava-se muito bem com toda a gente, tinha um espírito muito aberto. Tínhamos uma loja. Era já do tempo do meu avô. Começou por ser mercearia e vinhos. Depois, foi um misto de droguaria e ferragens.

O Norberto tem irmãs, não é?

Tenho duas irmãs mais velhas. E tinha também um irmão que era só filho da minha mãe. Ela tinha casado aos 16 anos, mas cedo ficou viúva. Mais tarde casou com o meu pai. O meu irmão já faleceu e trabalhou no vidro.

E as suas irmãs estudaram?

Fizeram os estudos da escola industrial, que era o que havia na altura. Eram aqueles cursos de formação feminina, com labores. Fizeram isso até ao 5º ano, porque depois não havia mais nada. E o meu pai não queria que as meninas fossem para fora. Eu estudei num colégio particular, até ao 5º ano. Naquela altura, o que havia lá era a escola industrial, agregada à fábrica, que tinha sido criada pelo administrador, o Dr. Acácio Calazans Duarte, que veio dar-lhe um impulso novo repondo aquilo que os Stephens tinham feito, como dar instrução aos operários. Porque os Stephens, no séc. XVIII, criaram escolas de primeiras letras e de desenho. Tinham uma orquestra de câmara formada pelos operários e um teatro. Há notícia da representação de

uma peça de Voltaire, penso que a *Olimpia*, representada talvez em francês pelos operários. O Sousa Bastos, no *Dicionário do teatro português*, de 1904, tem lá uma referência a esse teatro da Fábrica Real de Vidros da Marinha Grande.

O Norberto teve oportunidade de ver algum espectáculo lá, nesse teatro?

Eu comecei a ver teatro porque como tenho este problema no braço...

Como é que arranjou esse problema?

Foi de nascença, no parto. Eu pesava 5,5 kg, o parto foi em casa. O médico era muito novo, foi chamado e, em pânico, não sabia o que havia de fazer. Foi fórceps e... fui dado como tendo acabado. Mas o meu pai viu que eu estava a respirar. Quando já tinha cerca de um ano é que se começou a perceber que o meu braço não se mexia. Então, comecei a ir a Lisboa, a especialistas. Entretanto, a minha mãe já tinha morrido, por isso ia com a minha tia, irmã do meu pai. Eu vinha a Lisboa ao médico, com os dois, e como o meu pai gostava muito... íamos ao teatro. A minha primeira memória do teatro será de 1944. Lembro-me que foi no Teatro Variedades, uma comédia com a Maria Matos que se chamava *Os anjinhos*.

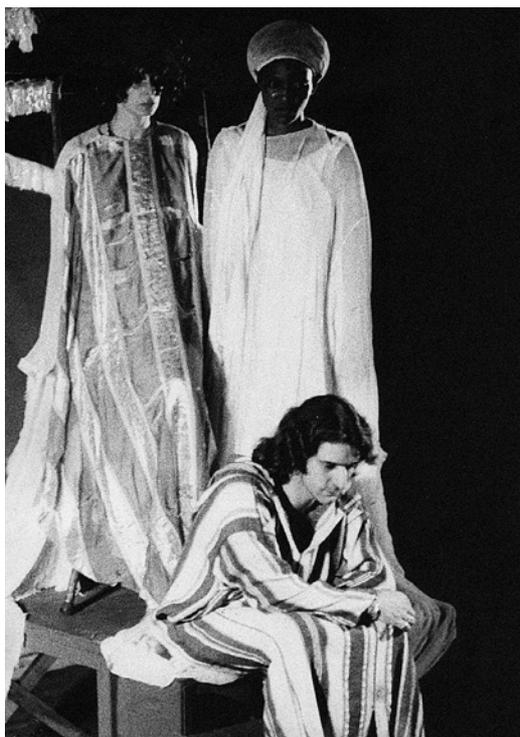
E deixavam entrar uma criança de 7 anos?

Ficava ao colo da minha tia. Adormecia, com certeza, antes do final. Mas, como essas consultas eram regulares, vi muita coisa. Normalmente eram espectáculos ligeiros, os que o meu pai gostava, entre o Parque Mayer e o Teatro Avenida. Vi o Estêvão Amarante, a Mirita Casimiro no auge da sua carreira, o Vasco Santana, o António Silva, a Irene Isidro...

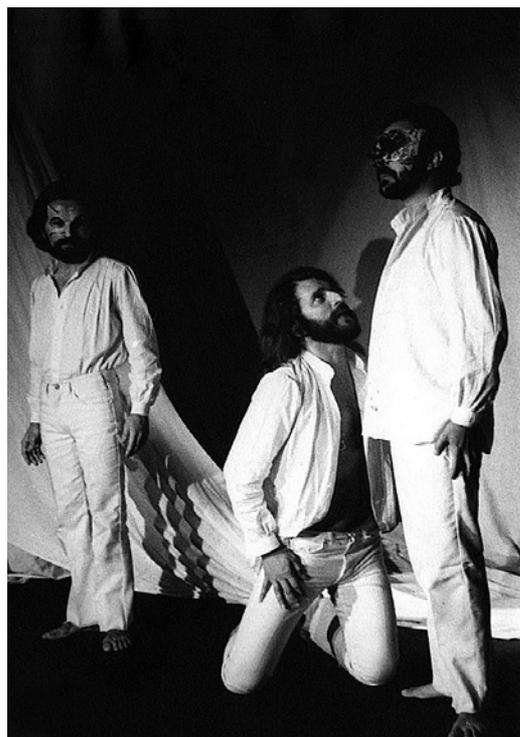
As companhias de Lisboa iam à Marinha Grande?

As companhias itinerantes... Maria Matos, Vasco Santana, Alves da Cunha... Quando vinham à Marinha Grande, eu

<
Auto da barca do inferno,
 de Gil Vicente,
 enc. Norberto Barroca,
 Moçambique, 1972,
 Magny Stichini,
 Rufina Mutemba
 e Norberto Barroca
 [Arquivo pessoal de
 Norberto Barroca].



*Um barco para Ítaca e
 outros poemas*,
 de Manuel Alegre,
 enc. Norberto Barroca,
 Casa da Comédia,
 1974 [Virgílio Marques,
 Norberto Barroca
 e Jorge Vale],
 fot. José Marques.
 >



enfiava-me lá por um buraco debaixo do palco e ia para os camarins pedir autógrafos. Ainda tenho esses autógrafos todos. Aquele teatro foi demolido no final dos anos 30 e foi construído um outro que se inaugurou em 1943, já por acção do Dr. Calazans. Como os Stephens: fez a escola industrial, e fez um teatro.

E como se chamava o novo teatro?

O primeiro chamava-se Teatro Guilherme Stephens e este último só Teatro Stephens.

E foi demolido?

O primeiro foi, porque houve uma altura em que os teatros foram objecto de uma inspecção muito grande, e por falta de segurança, foram demolidos, para serem reconstruídos. Depois apareceram muitos cine-teatros espalhados por todo o país. Este inaugurou-se em 1943. E em 1945, a minha tia Júlia entrou numa revista local. De maneira que isso proporcionava que eu fosse aos espectáculos e aos ensaios. O teatro era a minha fixação.

Mas já existia ou era escrita por eles?

Era escrita por autores da Marinha Grande. José Ferreira da Silva era o autor da letra e o Correia Moita era o da música. Fizeram muitas coisas, revistas, operetas, comédias, mas nunca dramalhões. Um dramalhão que vi lá foi com o Alves da Cunha, uma peça que se chamava o *Dr. juiz*, onde se estreou o Rogério Paulo. Vi esses actores que passavam por lá: o Vasco Santana, a Hortense Luz, o Costinha, o António Silva, Maria Matos, Corina Freire.

Mas também passava por lá cinema, não era?

Duas vezes por semana. Depois passou a 3 vezes, na mesma sala, alternando entre uma coisa e outra. Havia um pano de boca, que era uma alegoria à Marinha Grande, pintada pelo professor Nery Capucho. Aquele pano era lindíssimo. Normalmente estava descido e subia quando

havia cinema. Quando veio o *cinemascope*, a boca de cena foi alargada. O pano de boca deixou de poder descer, porque era mais pequeno.

E para onde foi?

Está lá guardado. Depois do 25 de Abril, o cinema começou a passar filmes pornográficos e de "cowboyada". O teatro degradou-se até que fechou. Em 1993, fiz uma peça de teatro lá na Marinha Grande, mas foi no Sport Operário Marinhense. Era *A soprar se vai ao longe*, e tinha uma componente musical. Demorou quase dois anos a ensaiar e toda a gente queria entrar: contava a história da vila, desde a chegada dos Stephens até ao fecho da fábrica.

Foi o Norberto que fez o guião?

Fiz o guião, encenei... E depois a última representação foi feita no Teatro Stephens, integrado no dia da cidade. Fiz descer o tal pano de boca, que estava recolhido na teia e mostrei-o a pessoas que nunca o tinham visto.

Mas nunca houve, propriamente, uma companhia fixa lá?

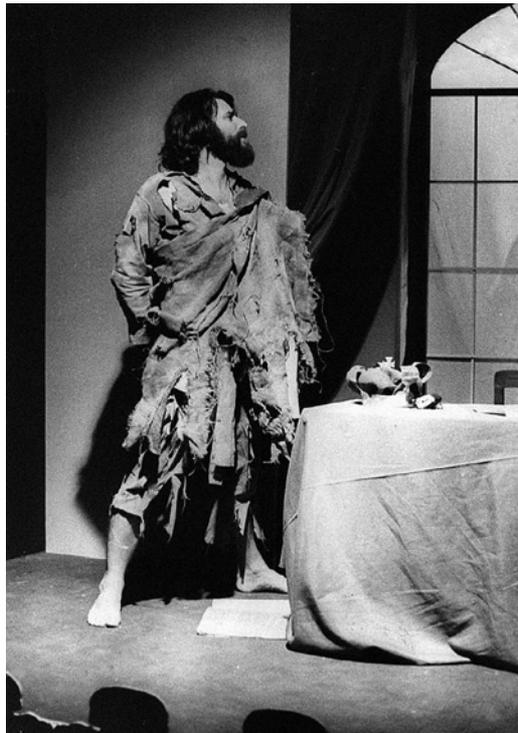
Havia um Grupo Cénico de Beneficência que fazia espectáculos. Mas não havia nenhuma companhia.

De entre os actores que vieram para Lisboa, não há nenhum que tenha sido seu colega na Marinha Grande e que se tenha tornado actor?

Não.

Tirando o Norberto, as outras pessoas "tiveram juízo"... [risos]

Eu quase obrigava os meus colegas a entrar nos meus teatros, porque eu fazia teatro em casa. Tinha uma cave ampla e montei lá um palcozinho, que tinha pano de boca e tudo, e representava com os meus colegas. Fizemos um ou dois espectáculos.



E que teatro se fazia por lá quando o Norberto era pequeno?

À Marinha Grande iam companhias itinerantes de Lisboa em digressão, além das que já citei, iam também o Rafael de Oliveira e os Rentini. Em relação a grupos, algumas colectividades tinham os seus grupos de teatro amador. Uma delas é o Sport Operário Marinhense, fundado nos anos 20, de que o meu pai foi um dos sócios fundadores. Tinha uma biblioteca, e havia conferências, sempre muito vigiadas pela PIDE. A Maria Lamas fez lá uma conferência sobre a mulher moderna, em 1944, creio eu. Fazia os seus bailes de carnaval e algumas vezes convidava companhias ao Teatro Stephens, como o TEUC do Paulo Quintela.

Portanto, dinamizava lá a cultura.

Foi quando apareceu o Dr. Vareda. Fez parte da direcção e deu um grande impulso àquele Clube Operário, que tem ainda hoje um dinamismo extraordinário e tem um teatro, um auditório, que ele mandou construir. Esse auditório foi onde fiz vários espectáculos juntamente com o Mário [Dias Garcia]. E agora está também em remodelação.

E quanto a projectos para o novo teatro?

Para a inauguração, há tempos, convidaram-me para fazer um espectáculo, mas seria para dali a dois meses, o que não seria, de todo, possível... E as obras, tal como estavam, não o permitiam. Ao tempo que lá vão os dois meses... Espero que seja agora!

Como espectador de teatro, vinha a Lisboa. Como é que lembra o seu primeiro contacto?

Eu gostava. Havia aquele fausto de algumas operetas, por exemplo, *A casta Susana*, que vi no Avenida com a Irene Isidro e o Estêvão Amarante, e que tinha uma grande *féerie* de cenários... E outra coisa que me impressionou foi, na opereta *A invasão*, com a Mirita Casimiro, em que ela fazia dois papéis, duas irmãs: uma era "francesa", a

bailarina, e a outra era portuguesa. Uma estava do lado dos franceses, e a outra do lado dos portugueses e cantava "Lisboa, não sejas francesa" [risos]. E para cada uma ela tinha que aparecer com um fato diferente. Havia um transformista na altura, um tal Fregoli, o número dele era mudar rapidamente de personagem, de guarda-roupa e ela parecia esse Fregoli.

O deslumbramento do olhar.

O deslumbramento do olhar. E depois, já um bocadinho mais tarde, fui ver a Beatriz Costa. Ela tinha estado no Brasil, mas entretanto veio, acho que em 49. Fez uma reaparição no Teatro Avenida, e eu fui vê-la. Era aquela personagem mítica, que tinha criado uma relação muito especial com o seu público. Quando acabava o espectáculo, havia os aplausos, ela saía de cena, mas as pessoas ficavam na sala ... porque sabiam que, depois de tudo acabar, ela havia de voltar para dizer: "Até amanhã, meninos!"

Mas porque é que dizia meninos? Não era um espectáculo para crianças...

Era o público dela, eram os meninos.

A esse encantamento pelo teatro desde muito novo seguiu-se, então, o curso de Arquitectura que veio fazer a Lisboa.

[MDG] A arquitectura está ligada ao teatro, como o teatro está ligado à arquitectura. Quando ele fazia cenários com 10, 11, 12 anos era arquitectura aquilo que já estava a fazer. [NB] E desenho, eu tinha algum jeito para desenho. Fiz um teatrinho, com um caixote, e depois fazia os cenários. O Mário Viegas costumava dizer que tinha um teatrinho, mas eu também tinha. Eram as figuras que recortava do jornal, as caricaturas das peças de teatro, e depois punha-lhes um arame em cima e movimentava-as. O meu tio Seiça, às vezes dizia "tu havias de ir para arquitectura". Para ir para arquitectura tinha de fazer o 6º e o 7º ano da

<
Ajác,
de Sófocles,
realização de Herlander
Peyroteo, RTP, 1973
(João Perry, Eunice Muñoz
e Norberto Barroca)
[Arquivo pessoal de
Norberto Barroca].

>
Horas de luta,
a partir de textos de
Guerra Junqueiro,
enc. Norberto Barroca,
Grupo de Trabalhadores
de Teatro da Casa da
Comédia, 1976
(Norberto Barroca)
[Arquivo pessoal de
Norberto Barroca].

<
*Aventuras e desventuras
dos heróis castrados,*
colagem de textos de
Norberto Barroca,
enc. Norberto Barroca,
Grupo de Trabalhadores
de Teatro da Casa da
Comédia, 1975
(Manuela Machado
e Norberto Barroca)
fot. José Marques.

>

Monserrate,

de Emmanuel Roblès,
realização de Herlander
Peyroteo, RTP, 1976
(Filipe La Féria
e Norberto Barroca)
[Arquivo pessoal de
Norberto Barroca].

>

Jesus Cristo em Lisboa,
de Raul Brandão e Teixeira
de Pascoaes,
enc. Carlos Wallenstein
e Norberto Barroca,
Teatro Popular –
Companhia Nacional 1,
1977, Fernanda Lapa, Lina
Morgado, Mário Sargedas,
Armando Venâncio,
Norberto Barroca,
Antonietta Viana,
Zita Trindade,
José Wallenstein,
Canto e Castro,
Vanda Maria, Graça David,
Nuno Franco
[Arquivo pessoal de
Norberto Barroca],
(foto de ensaio).

>

A senhora ministra,
de Eduardo Schwalbach,
realização de Herlander
Peyroteo, RTP, 1981
(Ana Zannati,
Mário Jacques
e Norberto Barroca)
[Arquivo pessoal de
Norberto Barroca].

>

Piaf,

de Pam Gems,
enc. Bibi Ferreira,
Casino do Estoril, 1989
(Norberto Barroca e Bibi
Ferreira, foto de ensaio)
[Arquivo pessoal de
Norberto Barroca].

alínea h que só havia em Lisboa, e era em Lisboa que estavam também teatros. Vim então para o Liceu D. João de Castro.

E deu-se bem?

Dei. O liceu D. João de Castro era no Alto de Santo Amaro. Conheci então o Couto Viana. Ele dava aulas no liceu feminino D. Leonor. Eu ia ter com ele aos sábados e ele levava-me para o Teatro da Mocidade. Nessa altura estavam lá o Mário Pereira, a Lígia Teles, o Rui Mendes e o Morais e Castro. E eu ia lá assistir aos ensaios e ele deu-me uma coisinha para decorar... Quando comecei a frequentar as Belas Artes fui viver para uma pensão na Praça da Figueira. Acabei por ficar lá durante uns anos até alugar a minha casa, onde continuo a morar. Ai é que eu comecei a ir ao teatro, porque estava muito perto do Teatro Nacional. Foi nos anos '50 mas não havia quase ninguém da minha idade a ir ao teatro. Era só o Rui Mendes, que era meu colega das Belas Artes. Havia as companhias do Parque Mayer com teatro ligeiro, revistas e operetas. Havia ainda as companhias de comédia do Vasco Santana e do António Silva. Depois, no Teatro da Trindade, havia o Teatro d'Arte, do Orlando Vitorino, e mais tarde o Teatro Nacional Popular dirigido pelo Ribeirinho, onde vi *À espera de Godot*. O Vasco Morgado, nessa altura, tinha inaugurado o Teatro Monumental, em 1951, e depois arrendou o Avenida. Portanto, já havia "oferta" de teatro, mas não havia muito público jovem.

Que outros teatros havia nessa altura?

Havia um teatro experimental que funcionava na Casa da Comarca de Arganil, onde é hoje o Sindicato, que era dirigido por Pedro Bom. Na Estufa Fria estive depois uma companhia ligada ao Augusto Figueiredo, a Companhia de Teatro Popular de Lisboa / Companhia Popular de Teatro. No Monumental funcionavam as comédias com a Laura Alves. A Casa da Comédia aparece em 60 com o Fernando Amado.

Como é que foi a sua relação com Fernando Amado?

Quando estava nas Belas Artes, havia o teatro universitário no Centro Universitário de Lisboa, que era da Mocidade Portuguesa. Um grande dinamizador do teatro universitário – o Herlander Peyroteo – estava a finalizar arquitectura. E havia o Manuel Amado, filho do Fernando Amado, meu colega das Belas Artes e que também fazia teatro com o pai. E assim apareci no teatro universitário que fazia para aí um espectáculo por ano. No primeiro ano fui ponto da peça do Almada, *Antes de começar* que era interpretada por dois pintores, a Lourdes Castro e o Luís Filipe Abreu. Depois entrei na peça *Óleo*, do O'Neill, que era com a Tereza



Cottinelli Telmo, filha do realizador do filme *A canção de Lisboa*. Fiz uma peça do Kafka, *O guarda do túmulo*, que é uma obra inacabada. O Fernando Amado gostava de fazer este tipo de texto porque eram mais exercícios. E ensaiei, durante um ano, *Os cavaleiros da tábua redonda*, do Cocteau, que, inesperadamente, não foi à cena.

Mas foi por causa da crítica?

As representações seriam feitas no Teatro Nacional. Os figurinos eram da Lourdes Castro. Mas houve uma divergência qualquer entre a Amélia Rey Colaço e o Teatro

Universitário, ou então a peça foi proibida, mas nunca foi à cena.

Se calhar na Torre do Tombo éramos capazes de encontrar as razões disso...

Talvez... Depois estive num outro grupo que era do Oswaldo Medeiros: o Teatro Experimental Para o Povo, em reacção ao Teatro do Povo do Ribeirinho. Aí fiz *O juiz da Beira* de Gil Vicente. Um dia a subir o Chiado encontrei o Fernando Amado, que me convidou a ir para o Centro Nacional de Cultura [CNC] onde ele estava a ensaiar um grupo. E eu fui. Era o 25.º aniversário da morte do Fernando Pessoa e tinham feito lá no CNC, a representação de *O marinheiro*, dirigida por Fernando Amado, com a Glória de Matos, a Clara Joana e a Isabel Ruth. Tinha também feito a peça do Almada Negreiros, *Antes de começar*, com o João d'Ávila e a Irene Cruz, que era aluna do Conservatório. E estavam a preparar as comemorações do 25.º aniversário que seria no Palácio Foz.

Do aniversário da morte do Fernando Pessoa?

Isto em 1960, portanto. A Clara Joana não quis entrar nesse espectáculo, por questões ideológicas, por ser no Palácio Foz. Foi substituída pela Manuela Machado. O espectáculo integrava *O marinheiro* e poemas de Pessoa. O Fernando Amado deu-me um poema para eu ler. Era o *Aniversário*, do Fernando Pessoa / Álvaro de Campos. Agarrei no poema e li-o com simplicidade, muito diferente da maneira mais empolgada do Villaret, por exemplo. Gostaram e fiquei logo "contratado". Foi a minha estreia profissional.

E como se chamava o espectáculo?

Não tinha título específico. Eram as comemorações dos 25 anos da morte de Fernando Pessoa. Eu fazia o Álvaro de Campos, o João d'Ávila fazia o Alberto Caeiro, o Carlos Cabral fazia o Ricardo Reis e o Rui Mendes o Fernando Pessoa, ele próprio. Foi assim que as coisas começaram. Ligadas ao CNC, onde fiz também uma peça do Camilo: *O Morgado de Fafe em Lisboa*. Foi quando a Manuela de Freitas se estreou. Ela tinha visto, na Faculdade de Letras, uma conferência do Fernando Amado ilustrada com cenas de peças. A Manuela de Freitas gostou desse tipo de intervenções e acabou por ficar. Mais tarde, ela passou a fazer a segunda veladora de *O marinheiro*.

Como é que foi o seu trabalho com o Fernando Amado e como é que chegou à Casa da Comédia?

Nessa altura, no CNC, havia um espectador, que era o João Osório de Castro, industrial de móveis de escritório,

e ele gostava muito de teatro. Queria ser dramaturgo e tinha dinheiro. E começou a entusiasmar o Fernando Amado para arranjam um espaço que pudesse ser um teatro.

E encontraram esse espaço nas Janelas Verdes...

Era uma taberna. Eu fui lá, nessa altura aquilo era uma taberna ainda.

O Rui Pina Coelho fez a tese de mestrado sobre a Casa da Comédia. Na altura ainda estava vivo Osório de Castro e dizia que aquilo era uma carvoaria.

Era uma taberna que vendia carvão. Eu ainda fui lá ver como arquitecto. Depois, quem fez o projecto foi o filho do Almada, que era meu colega, o Zé. O Almada Negreiros aparecia muito, também no CNC, era muito amigo do Fernando Amado. Fez-se então a Casa da Comédia com o dinheiro do Osório de Castro e com o Fernando Amado a dirigir. O primeiro espectáculo foi com poemas do Teixeira de Pascoaes, chamava-se *O verbo escuro*. Eu não entrei, porque estava a dar aulas de desenho em Almada à noite. Depois, fez-se *Deseja-se mulher*, do Almada. Aí estreou-se a Fernanda Lapa e a Maria do Céu Guerra. A Glória de Matos estava ligada à fundação da Casa da Comédia, mas não entrou nos espectáculos porque estava em Inglaterra. O Santos Manuel, estreou-se também aí. A Manuela de Freitas e eu éramos os protagonistas.

E como era a relação pessoal com o Fernando Amado? Era uma pessoa muito impositiva, era uma pessoa muito...?

Não. Havia dois tipos de relação com ele. Havia os alunos do Conservatório, a quem ele dava aulas de Estética Teatral e que achavam que ele era um bocadinho louco. Mas houve um ano em que deu também interpretação. Os ensaios dele eram aulas. Portanto, para ele tanto fazia que a peça chegasse a estrear ou não. Ele ajudou-nos a nós, este grupo da Casa da Comédia, e nós também o impulsionámos. "Ó doutor, nós temos que fazer". "Ah, está bem. Isso depois vê-se". "Não é depois, tem que ser agora".

Chamavam-no à realidade.

No dia da estreia, ele estava numa das coxias, indiferente ao público. Aquele espírito de enfrentar o teatro, de respeito pelo texto, de respeito pelo autor; a magia do teatro, a poesia do teatro, tudo isso nos foi dado por ele, porque ele era sobretudo um poeta. Mas foi este espírito que uniu aquele grupo e que vem dele. Eu andei sempre à margem, sempre aqui nos teatros pobres, que não tinham dinheiro nem subsídio.

>

O amor do soldado,
de Jorge Amado,
enc. Norberto Barroca,
Teatro Experimental do
Porto, 2001 (Susana Sá
e Norberto Barroca),
fot. J. Martins.



<

Antígona,
de António Pedro,
enc. Norberto Barroca,
Teatro Experimental do
Porto, 2003
(Norberto Barroca
e Alice de Vasconcelos),
fot. J. Martins.



>

Titus Andronicus,
de William Shakespeare,
enc. Norberto Barroca,
Teatro Experimental do
Porto, 2002,
Susana Sá
e Norberto Barroca,
fot. J. Martins.

Naquela altura, apesar de tudo, o Almada Negreiros era uma figura forte. Qual foi a relação dele com o Fernando Amado e com estes jovens que estavam ali com vontade de fazer teatro?

Eles eram amigos. Connosco foi tudo muito bem, porque o Almada achava ótimo. Era a primeira vez que se representava a peça dele, *Deseja-se mulher*: foi a estreia absoluta.

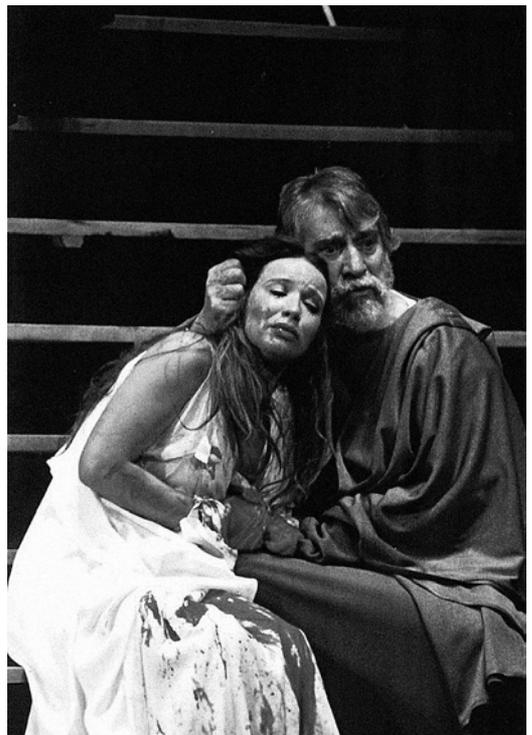
E porque é que ele se lembrou de fazer o Almada? Foi o Almada que entregou o texto ou foi ele que pediu? O Fernando Amado já tinha feito o *Antes de começar*. E na altura, se calhar, eles os dois falaram e apareceu a possibilidade de fazer *Deseja-se mulher*. Lembro-me que um dos cortes da Censura era numa rubrica que dizia "Ele sobe como em levitação". Os cenários eram muito pesados, porque o Vítor Silva Tavares reproduziu os desenhos que vinham na edição. Eram feitos de uma serapilheira grossa e ficava assim uma coisa um bocado pesada. Mas o Almada reagia bem connosco, e ficou muito contente.

A certa altura, depois de *Deseja-se mulher*, afastou-se da Casa da Comédia para actuar no TEC, na peça de Jamiaque, *D. Quixote*. Era fácil suspender o trabalho nas Janelas Verdes, ir para Cascais e depois voltar?

De facto, afastei-me da Casa da Comédia, porque continuei a dar aulas à noite. Fiz o *Deseja-se mulher* e depois, pronto. A certa altura, eu e a Laura Soveral tomámos conta de um restaurante. Aparecia por lá muita gente de teatro...

E onde era o restaurante?

Era no Largo do Mastro, ao pé do Campo Santana. Um dia foi lá a Germana Tãnger, com os alunos da escola de teatro, entre os quais estava a Graça Lobo. Mais tarde recebo um bilhete da Graça a perguntar-me se eu não queria encenar *As noites brancas* na Casa da Comédia. Era aluna do Fernando Amado, que mantinha a Casa da



Comédia mas já não fazia teatro. E ela estava a ensaiar com um colega de Conservatório – o José Raymond – *As noites brancas*. A certa altura o Raymond afastou-se e eu passei também a fazer o papel com ela. Foi a minha primeira encenação. Em '67.

Encenador e actor, portanto.

Levámos ainda *As noites brancas* ao Teatro de Cascais. Depois fizemos o Pirandello, *À procura da verdade*, que era constituído por duas peças em um acto. Era na altura de comemorações dos 100 anos do Pirandello. A Amélia

>
Titus Andronicus,
de William Shakespeare,
enc. Norberto Barroca,
Teatro Experimental do
Porto, 2002 (Susana Sá
e Norberto Barroca)
[Arquivo pessoal de
Norberto Barroca].

Rey Colaço, o Ribeirinho e nós também tínhamos espectáculos do Pirandello. Na estreia vieram os actores do Teatro Nacional e a própria Amélia Rey Colaço. Foi muita gente... aquilo eram duas peças num acto e tinha outros textos e excertos das *Seis personagens...*

Quem tinha feito a dramaturgia? Foi o Norberto?

Sim. Eu começava com o prólogo de *Esta noite improvisa-se*. Eu vinha da plateia... Chegava ao palco e dizia uma parte do discurso do Hinkfuss. Só que a sala estava cheia e eu não conseguia entrar no teatro... Mas foi um espectáculo que correu bem ...

Então como é que fez? Acabou por não fazer a introdução?

Fiz, teve de ser a pedir "com licença" para conseguir passar. Havia também mutações à vista que era uma coisa que não se fazia muito na altura. Aquilo era feito com muita naturalidade. A Maria Helena Dá Mesquita fez uma crítica n' *A Capital* e, na resenha final do ano, considerou este espectáculo como uma das coisas melhores que tinham acontecido. Depois a Graça Lobo foi para o Teatro Estúdio de Lisboa. E o Avilez convidou-me para entrar no *D. Quixote*. A seguir voltei à Casa da Comédia. Fiz ainda um espectáculo de homenagem ao Fernando Amado – *A caixa de Pandora* – e para isso reuni alguns ex-alunos dele.

A Fernanda Lapa, a Manuela de Freitas, a Isabel [Ferreira], o Vitor de Sousa, o Filipe La Féria... Era um palco minúsculo e nós éramos 13 ou 14 actores. Fiz depois uma peça do Arrabal, o *Fando e Lis*, em '69. Com esse espectáculo ganhei o prémio da Associação de Críticos. E foi quando fui para Inglaterra. Tinha concorrido a uma bolsa da Gulbenkian. Foi a Graça Lobo que me impulsionou.

E ela também teve a bolsa nessa altura?

Sim, também teve a bolsa. Ela tinha escrito cartas para as escolas todas de Londres e as respostas que recebemos da maior parte delas diziam que não podíamos entrar na escola porque já éramos *middle-aged* [risos]. Acabámos por ir para uma que nos tinha aceiteado, mas quando lá chegámos, eu fiquei um pouco desiludido: de facto, os alunos eram todos realmente miúdos. Eu já tinha feito um certo percurso. E não queria ficar mais que um ano. A Graça Lobo é que ia fazer o curso todo. Acho que eram três anos. Eu só lá estive três meses. No primeiro mês frequentei as aulas e tinha que fazer improvisações. Depois passei a assistir às aulas do segundo ano e do terceiro e aí já era mais interessante. Estavam a dar Tchekov e assisti

a como trabalhavam as improvisações de acordo com o método de Stanislavski. Mais tarde vim embora e desisti da bolsa. E isso porque no mesmo ano – foi tudo em '69 – fiz a tese de arquitectura. E recebi um convite para ir para um gabinete de urbanização em Lourenço Marques. Um gabinete novo, que ia abrir com gente nova. Todos mais ou menos recém-formados, para onde foi também o filho do Almada. Andei ali um tempo sem saber o que havia de fazer à minha vida, entre o teatro e a arquitectura. Porque eu recebi o convite para ir para Moçambique ainda antes de ir para Londres. E era aliciante ir trabalhar para um gabinete fundado de raiz para resolver o problema da população negra que vivia nos subúrbios sem condições. Esse gabinete tinha sido fundado pelo Baltasar Rebelo de Sousa, quando ele era governador.

O pai de Marcelo Rebelo de Sousa...

Sim. Era tudo gente nova e íamos trabalhar naquela área... E como realmente Londres não me atraiu por aí além... acabei por ir para Moçambique. Mas entre uma coisa e outra fizemos o *Fando e Lis* no Teatro Villaret, a convite do Vasco Morgado.

Mas em Moçambique, estávamos em plena guerra colonial...

Em Lourenço Marques não se dava muito por isso. Tinha ido em Outubro de 1969 para Londres e em Janeiro de 1970 fui para Moçambique. Aí, acabei por fazer mais teatro do que urbanização. Fui convidado pela Associação Académica para ir dirigir um espectáculo de poesia africana com os estudantes. Tinha muito movimento e vários tipos de música, havia a tradicional africana com um conjunto de negros, de que fazia parte o Malangatana, e, do outro lado, um conjunto de rock, de malta nova. O espectáculo tinha assim um certo dinamismo. Havia também lá o Teatro Amador de Lourenço Marques, fundado pelo Mário Barradas, que entretanto já tinha regressado a Portugal. Eu fui convidado para ir fazer *O barão*, do Branquinho da Fonseca (adaptado ao teatro pelo Sttau Monteiro). Acabei por fazer: encenei e interpretei. Entrava nesse espectáculo o Rogério Vieira. Um dia estava no gabinete de urbanização e apareceu um rapaz negro, que queria falar comigo. Era amigo do Malangatana e tinha visto aquele espectáculo dos poemas. Descobriu o teatro naquele dia. Tinha um texto, *Os noivos ou conferência dramática sobre o lobolo* e descobriu que era pelo teatro que podia passar a mensagem e chamar a atenção para esse problema. Lobolo era o dinheiro que o noivo pagava aos pais da noiva.

Uma regra social, portanto.

E era um problema terrível. O rapaz [Lindo Nhlongo] tinha escrito uns diálogos, havia uns poemas e mencionava-se o lobolo, mas não havia um debate propriamente dito. Fiz aquele espectáculo com os amigos dele e funcionários negros do gabinete de urbanização. No conjunto eram para aí umas 60 pessoas entre actores e músicos. O forte deles é a música tradicional, com batuques. Havia um grupo coral que cantava nas igrejas, um conjunto de música africana e outro, masculino, que cantava à capela. Conseguimos uma sala de espectáculos que era um cinema. No primeiro dia fiz um recital de poesia, *A poesia é como um pássaro*. E no segundo dia foi a apresentação daquela peça. Era sobre um jovem que, para casar com a rapariga por quem estava apaixonado, tinha de pagar o lobolo. E para o poder pagar tinha que se endividar e ir depois para as minas na África do Sul, para poder pagar as dívidas, deixando, por isso, a mulher sozinha. Quando ele voltava, a mulher tinha um filho. Na peça chegava-se à conclusão que o filho não era dele, mas ele tinha que o assumir. O homem, para poder continuar a pagar a dívida, tinha que voltar para as minas e acabava por se suicidar. Aquilo era um grande drama e era um problema recorrente. No dia da estreia, havia muitos negros a assistir. Os brancos estavam um bocado desconfiados sobre o que se poderia passar. A maior parte daqueles negros nunca tinha ido ao teatro, não sabia o que era. E aquilo foi um sucesso de tal ordem que, logo ali, prometemos repetir na semana seguinte. E assim foi, de semana a semana, e esgotava sempre. Depois de fazermos ali a carreira resolvi ir levar o espectáculo a um cinema da periferia, num bairro que era só de população negra, Xipamanine, onde os brancos nunca tinham posto os pés. Depois fomos à Beira a convite do Malaquias de Lemos e da Rosa Colaço. E ainda fiz lá um espectáculo de Gil Vicente com negros e brancos.

Mas aí já tinha texto seu?

Foi uma adaptação minha, com excertos do *Juíz da beira*, do *Auto da alma* e outras peças, em 1972. Chamava-se *Mestre Gil*. Depois vim embora de vez.

Em Lisboa, veio a dirigir o Teatro Popular – Companhia Nacional 1, em 1978, e encenou *Jesus Cristo em Lisboa*, de Raul Brandão e depois *Leonor, rainha maravilhosamente*. Havia condições, nessa altura, para se criar esta companhia? Quanto tempo durou e que dificuldades ou vantagens enfrentou enquanto esteve à frente da companhia?

Foi um convite que recebi do Rogério de Freitas, que nessa altura era o Director-Geral dos Espectáculos. Ele ia muito

à Casa da Comédia ver-me e gostava. Essa companhia era dirigida pelo Carlos Wallenstein, e eu fui convidado, mas para encenar com ele a peça *Jesus Cristo em Lisboa*.

Ele estava na Gulbenkian.

Estava na Gulbenkian e na companhia. Tive umas reuniões com ele sobre a maneira de encarar o texto. Estabelecemos um acordo sobre as linhas de encenação. Depois, eu é que dirigia os ensaios.

E como é que tinham sido contratados os actores? Quem é que os tinha escolhido?

Os actores tinham sido contratados pelo Carlos Wallenstein. Era um elenco muito grande e bastante heterogéneo. Era a Lourdes Norberto, a Glicínia Quartín, a Maria José, a Alina Vaz, a Lina Morgado, a Raquel Valdez e muitas outras... Eu acho que as pessoas iam falar com o Wallenstein e ele dizia que sim. Ele tinha sempre a ilusão que quem havia de ser a primeira figura daquela companhia era a Amélia Rey Colaço, havia mesmo o camarim dela, onde, aliás, ela nunca pôs os pés.

Mas ela chegou a entrar nalgum dos dois espectáculos?

Não. Acho que não a vi em nenhum. Os actores da companhia eram Augusto Figueiredo, António Rama, António Anjos, António Feio, Baptista Fernandes e Mário Sargedas. Havia um grupo de jovens que se iniciaram ali, como o José Wallenstein. Foi o primeiro espectáculo em que ele entrou.

Como foi esse espectáculo? Foi bem recebido?

Jesus Cristo em Lisboa era um espectáculo maçudo, embora aligeirado pelo Alexandre O'Neill e o Mendes de Carvalho.

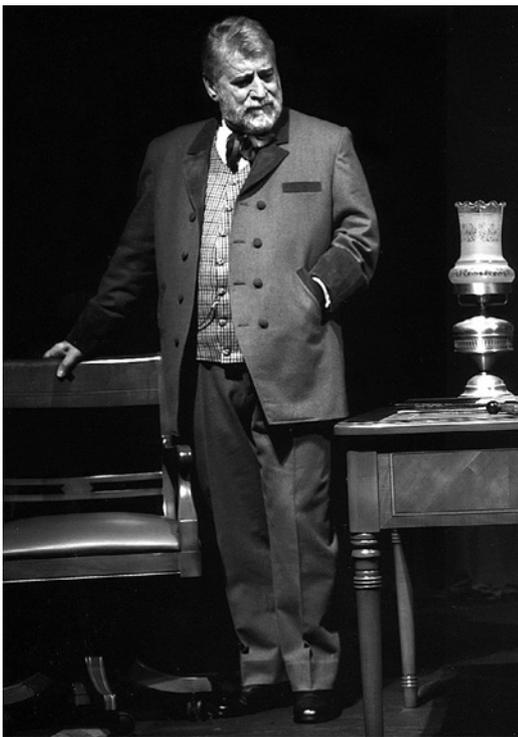
[MHS]Eu vi, era solene demais: não parecia dirigir-se ao público que estava ali naquela altura.

A verdade é que, na preparação desse espectáculo acabaram por surgir vários contratempus, desde substituições no elenco, dificuldade de planeamento de ensaios, e outros percalços, para já não falar das complicações burocráticas.

Havia regras que a companhia tinha de cumprir.

Sim! Por exemplo, a companhia só podia fazer textos portugueses.

Essa foi uma das discussões que também mobilizou os críticos. Por um lado havia essa intenção, de apoio aos dramaturgos portugueses, mas, por outro lado, face aos espectáculos que se tinham mostrado, parecia uma intenção que falhava o objectivo. O Carlos Porto falava nisso.



<>

João Gabriel Borkman,
de Henrik Ibsen,
enc. Norberto Barroca,
Teatro Experimental do
Porto, 2006
(< Norberto Barroca;
> Henriqueta Maya
e Norberto Barroca),
fot. J. Martins.

Depois a seguir queriam fazer *O indesejado*, do Jorge de Sena. Que era outra vez uma complicação terrível... Uma bellissima peça, mas difícil.

É complexa.

Entretanto, o Carlos Wallenstein foi-se embora. Demitiu-se e o Rogério de Freitas veio falar comigo a pedir para eu tomar conta da companhia interinamente. Eu não tinha experiência naquilo, tinha algum receio, mas aceitei. Lembrei-me da peça *Leonor, rainha maravilhosamente* da Alice Sampaio. Convidei a Lia Gama, que conhecera antes de ela ir para o teatro. Eu estava a fazer aquilo numa grande pressão: dirigia a companhia, dirigia um espectáculo, era muita gente e tinha que gerir tudo. E tinha ainda que assistir às provas do guarda-roupa. Quem fez os figurinos foi o pintor João Paulo, mas ele não tinha prática para acompanhar as provas. Portanto, eu tinha que interromper os ensaios para estar ali. Estreei, porque também levo as coisas até ao fim, mas houve ali um ambiente muito desagradável. A seguir foi o Avilez que foi nomeado director da companhia, mas só esteve mais um ano e os actores, que quiseram, foram para o Teatro Nacional...

Tem trabalhado, ao longo de várias décadas, como actor, encenador, cenógrafo, dramaturgo, figurinista... De todas estas facetas qual é aquela em que se sente mais à vontade? E qual a mais problemática?

Eu comecei por querer ser actor. Mas estou mais à vontade na encenação. E já em casa dirigia os meus espectáculos. Também é verdade que, por dificuldades físicas, me apercebi que era mais difícil para mim ser actor... E, entretanto, surgiu aquela oportunidade, para a qual a Graça Lobo me empurrou, para fazer *As noites brancas*...

Viu qual era o seu lugar.

Eu tinha formação de arquitecto, e a encenação está ligada ao espaço. Os figurinos apareceram um bocado... à falta

de outra pessoa... mas também gosto. Depois de vir de África, encenei uma peça a convite do Jacinto Ramos, e depois, a Luzia Maria Martins convidou-me para encenar, e fiz a *Fábula do amor e as velhas* do Rafael Alberti no Teatro Estúdio de Lisboa.

O seu nome ficou ligado a grandes êxitos do teatro nos anos 1980 no Porto: *Um cálice do Porto* (1982), *Uma família do Porto* (1984), *Os amouros da Foz* (1985), *O motim* (1987)... Foi o encontro com um sentimento profundo por parte do público, falar de coisas da cidade em que vivem? Como era a relação que se criava na sala? Tratou-se de uma renovação dos processos do teatro de revista, em tom mais sério, numa relação mais íntima entre actores e espectadores? Porque, de facto, há aqui uma alteração muito óbvia daquilo que é o modo de se relacionarem actores e público.

Sim, isso aconteceu. Mas eu já tinha estado no Porto antes. No início dos anos '80, já tinha sido convidado pela Seiva Trupe para encenar um espectáculo. Não os conhecia, nunca tinha ouvido falar neles. Eles foram ao meu *atelier* de arquitectura convidar-me para encenar uma peça do Jorge de Sena. Foi uma adaptação de três contos de *Os grão-capitães* e fiz o espectáculo numa salinha que eles tinham, que era da Cooperativa do Povo Portuense... Um espectáculo pobre de cenários, porque não havia dinheiro.

Fez, portanto, uma dramaturgia.

Sim. Foi logo a seguir ao 25 de Abril e começava com a peça *A morte do Papa*. Havia personagens ali que eu desenvolvi, como era o caso do Reaccionário conspícuo e outras figuras ficavam como elementos de ligação das várias histórias. E aquele espectáculo correu muito bem. Os actores foram o António Capelo, a Estrela Novais, o António Reis, e alguns outros. E tinha ali dois momentos de grande tensão, com dois nus em cena. Acho que era a primeira vez que se faziam nus no Porto. Havia uma

>
Visitas ao Sr. Green,
 de Jeff Baron,
 enc. Norberto Barroca,
 Teatro Experimental do
 Porto, 2007
 (Norberto Barroca
 e Ricardo Trêpa),
 fot. J. Martins.

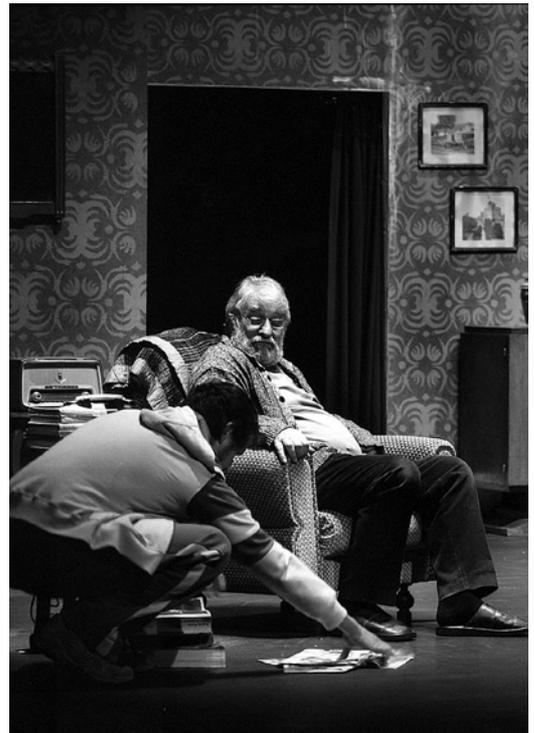
cena que era num quartel com o sargento a fazer o espólio do soldado que estava tuberculoso. Era um personagem desgraçado e magro e o sargento obrigava-o a despise. E o rapaz, a pouco e pouco, ia-se despindo. Quando chegava ao fim... Ninguém ria, ninguém nada. O rapaz tinha um ar muito franzino e fazia aquilo com uma grande dignidade...

Era o António Capelo?

Não, era um rapaz que nem era actor. Era o técnico das luzes. E eu achei que ele tinha mesmo a figura que precisava. E ele aceitou fazer. O Reis estava nervosíssimo, mas o rapaz não. Era um momento de grande dramatismo. O outro momento era com o Capelo e a Estrela Novais. Era a *Grã-Canária*: uns marinheiros que tinham parado na Grã-Canária e iam a uma casa de prostituição. E a cena era entre o marinheiro e a prostituta, uma conversa depois do acto. A conversa era um diálogo político. Eles falavam como era a vida que tinham. E depois, na hora de ir embora, o Capelo levantava-se da cama, estava todo nu, e atravessava a cena para ir para trás de um biombo onde se ia vestir. A Estrela levantava-se, mas agarrava na colcha, de um tecido leve, fino e não se via o corpo dela. Vinha à frente e dizia um poema do Jorge de Sena. Esse espectáculo teve muito sucesso lá. Foi o primeiro que fiz na Seiva Trupe. Chamei-lhe *Contos cruéis* porque foi uma referência que encontrei no prólogo. Depois, fiz com eles outro espectáculo que era sobre o Camões, em 1980, mas já no Campo Alegre, onde foi feito *O cálice do Porto*. Tinha sido uma oficina de automóveis e eles diziam que ninguém ia lá ver os espectáculos. Ficava fora de mão, não tinha condições. Mas esse espectáculo sobre Camões correu muito bem. Até que eles me propõem outro. E foi quando apareceu *Um cálice do Porto*. E isso surge precisamente quando eu queria fazer um espectáculo sobre o Porto; tinha de ser ligado ao vinho do Porto, com várias etapas da história da cidade. E tinha que ter música, e ter números entre o sério e a crítica do tipo do teatro de revista, com referências à actualidade. E aquele espaço sugeriu-me a ideia de ser do tipo café-concerto. Foi um bocado difícil convencê-los a fazer o espectáculo: o António Reis aderiu logo, o Júlio Cardoso não. Ele tinha uma perspectiva diferente para a companhia e achou que isto seria uma coisa muito ligeira. Comecei a escrever. O Paulino Garcia fez a música e quis ser o pianista no espectáculo. E foi um suporte formidável. Fizemos aquilo sem dinheiro nenhum. Era tudo feito com panos. Aproveitei tudo o que havia lá nos armazéns deles.

Qual foi a inspiração para essa disposição da sala?

Formalmente, era como se aquilo fosse um grande cabaré.



Tudo simples, mas criava uma atmosfera... O telhado eram umas traves que cobri com uns panos...

Criava-se um ambiente único. E tenho impressão que não era só a questão do espaço e de todo este investimento artístico. Os próprios actores sentiam-se felizes.

Se estavam!

E curiosamente foi no ano em que foi abaixo o edifício que estava ali no Martim Moniz...

O Ádoque.

Exactamente. De repente, quando o Ádoque desaparece, no Porto acontece isto.

Houve pessoas que viram dezenas de vezes. Houve um senhor que comprou o espectáculo para festejar o aniversário de casamento. Aquele espectáculo era só para os convidados dele. Houve um espectador que recebeu o prémio de espectador mais assíduo [risos].

[MDG] Houve uma vez uma senhora, a pedir encarecidamente para entrar, nem que ficasse no chão. E não saiu dali, toda a noite, só a ouvir, no corredor.

[NB] Estava sempre esgotado. Conseguiu-se depois recuar a bancada, porque por trás ainda havia um espaço livre, que era armazém. E recuou-se a bancada, para criar mais espaço para mesas... Acho que, de algum modo, se inaugurou uma nova época e um outro modo de fazer teatro. Na sequência daquele êxito, que esteve dois anos consecutivos em cena, e que só foi interrompido por causa das regras que decorriam dos subsídios, propus fazermos outros espectáculos nessa linha. E aí já foi o Júlio Cardoso que sugeriu *Uma família inglesa*, do Júlio Dinis. E eu pensei que, se o *Cálice do Porto* era aparentado com a revista, *A família do Porto* poderia ser uma opereta. Não era uma opereta, porque não tinha grupos corais, mas fiz uma adaptação do romance com música e o título mudou para



Uma família do Porto que também foi um espectáculo muito bem sucedido.

Mas também foi adaptado pelo Norberto?

Foi. No dia da estreia havia muita gente. Tivemos que atrasar o início do espectáculo para ir buscar mais cadeiras e mais mesas. Ficou em cena o ano todo. Depois fizemos *Os amorosos da Foz* que é adaptação do *Morgado de Fafe amorosa*, do Camilo Castelo Branco. Os autores deste ciclo estavam relacionados com o Porto: Garrett (que, não sendo o autor do texto, funcionava como a figura de referência do *Cálice do Porto*), Júlio Dinis e o Camilo Castelo Branco. *Os amorosos da Foz* já foi feito mais em tom de *vaudeville* ou comédia musicada: não é nem opereta, nem revista. Aí já entrou o Júlio Cardoso, que fazia a Ama em travesti. A seguir fizemos *O motim*, a partir do texto de Arnaldo que foi adaptado por Miguel Franco.

O motim, exactamente, em '87.

O Miguel Franco foi assistir. Esse espectáculo talvez já não tenha sido tão bem sucedido. Funcionava bem no espaço, acho eu, e teve momentos bem conseguidos, como as cenas do Carnaval, o Bonecreiro, com o José Pinto. Correu bem, e ficámos por aí: fez-se o ciclo.

E o que é que acontece a seguir? Acontece que vem para Lisboa e vai fazer a trilogia do Rovisco. Como é que foi esta transição de repente para um projecto de teatro bastante mais complicado, que, muito provavelmente, não ia tanto ao encontro do público... Como foi a experiência no Nacional?

Eu fui convidado pelo director do Teatro Nacional, que era, na altura, o Afonso Botelho. Ele disse-me que tinha surgido aquela oportunidade, e perguntou-me se eu queria fazer. Como as peças tinham a ver com história também me interessou, embora o Rovisco cometesse, propositadamente, erros históricos.



< > v

Visitas ao Sr. Green, de Jeff Baron, enc. Norberto Barroca, Teatro Experimental do Porto, 2007 (Norberto Barroca e Ricardo Trêpa), fot. J. Martins.

Distorcía a realidade.

E isso perturbou-me um bocado. Mas a dificuldade maior foi trabalhar com profissionais de outras gerações. A primeira peça era sobre o Marquês de Pombal, *O bicho*. E o Afonso Botelho recomendou que o protagonista fosse o Rogério Paulo, de quem eu era amigo, aliás, mas também ele tinha problemas com essa distorção da história. A segunda peça era sobre a Marquesa de Távora.

A infância de Leonor de Távora.

Ficou convencionado que seria feita na sala experimental com a Lourdes Norberto e a Lígia Telles.

E havia ainda a terceira parte, *Tempo feminino*.

A primeira e a terceira eram na sala em baixo [Sala Garrett]. Depois, se alguém queria ver a outra peça, tinha que ir noutro dia. Não sei se os bilhetes eram vendidos em conjunto. E a peça lá de cima [Sala Gil Vicente] estreou... uma semana mais tarde.

Eu não me orientei muito bem a ver esses espectáculos. Teria interesse, mas realmente não aprecio muito a dramaturgia do Rovisco.

Eu desiludi-me um bocado, mas havia mais meios, como o palco rotativo, que funcionava bem. Com a Lourdes Norberto e a Lígia Telles não tive problemas nenhuns. As actrizes do *Tempo feminino* eram a Fernanda Alves como a Rainha, e as três damas eram a Fernanda Borsatti, a Catarina Avelar e a Henriqueta Maya. Havia uma outra dama que era a Madalena Braga e havia outro espectro que aparecia que era a Irene Isidro. O primeiro acto acabava com o Marquês de Pombal a ir para o exílio. Pensei: isto não é um homem, é um leão. E se eu pusesse no palco, no intervalo entre as duas peças, um leão dentro de uma jaula? Um leão autêntico? E disse isto ao Varela Silva e ele arranhou-me logo um leão lindíssimo que veio antes da estreia, numa camionete blindada, e foi para o subpalco.

Com o palco rotativo o leão vinha cá para cima. No dia em que fizemos o ensaio, estava eu, o Afonso Botelho, o Varela, mais ninguém. Fez-se a subida do leão, e aquilo era realmente imponente. O leão era lindíssimo e ficava ali na jaula a andar de um lado para o outro e era espectacular. Mas acabou por não poder ficar no espectáculo porque rugia de noite de forma vigorosa, como é normal dos leões. A seguir, ainda no Nacional, fui convidado para fazer uma adaptação do *Fidalgo aprendiz* para um espectáculo encenado pelo Varela Silva e interpretado pelo Raul Solnado.

Fez também trabalho com A Barraca — A primeira página, e Marly, a vampira de Ourinhos — e depois em 1997 no Parque Mayer.

Tenho uma relação boa com a Céu [Guerra]. Ela estreou-se no *Deseja-se mulher* comigo, fomos sempre amigos e um dia fui lá ao teatro e ela perguntou-me se eu queria fazer os cenários e figurinos para *A primeira página*, que tinha um ambiente naturalista. Fiz depois o cenário para a *Marly*, e o Mário [Dias Garcia] foi figurinista.

A primeira página foi na sala lá em cima...

Criei ali uma redacção de jornal dos anos 20. O Hélder Costa gostou muito. Correu muito bem, até fomos a duas cidades de Espanha. Fiz a seguir mais dois ou três espectáculos na Barraca.

A Marly, a vampira de Ourinhos.

Era no espaço cá em baixo. Relativamente ao cenário chegámos a um entendimento. Havia ali um chão, um empedrado do passeio de Lisboa e um candeeiro de rua, porque era a história de uma prostituta. E correu muito bem, também com o Mário [Dias Garcia]. O figurino era só um, só tinha um fato, mas convencionou-se que se faziam dois fatos iguaizinhos. Um azul e um vermelho. Um era já na fase... de prostituta. Uma cabeleira loira com uma franja e tudo isso. Estava tudo muito bem. Mas até chegarmos a essa conclusão de dois vestidos, demorou muitos serões. Mas correu tudo lindamente, chegámos a conclusões satisfatórias para toda a gente. Tivemos com A Barraca ainda uma outra experiência que foi *O avaro*.

Quando é que ela fez isso?

Foi em 95. Fiz o cenário e o Mário fez os figurinos. Eu já estava no Porto. O espectáculo foi cá em baixo, com o Raul Solnado, e a encenação era do Hélder Costa. A ideia era muito interessante. Em vez de a casa do avaro ser um castelo com um fosso à volta para ninguém lá entrar, era uma ilha no meio de um lago. Portanto o cenário seria

um lago. No meio do lago havia uma ilha feita com moedas, não havia mais nada. Havia uma entrada por trás, portanto fizemos uma piscina. Forrámos tudo com aquela tela asfáltica, preta, que dava impressão que era uma coisa muito profunda. Até havia uma jangada. O João d'Ávila representava uma personagem que vinha de fora, estava ali a jangada e ele tinha de ir de jangada até à ilha. Aquilo era muito bonito ... mas foi complicado de executar.

Mas quem é que teve a ideia de criar este tipo de cenografia?

A ideia da piscina foi da Maria do Céu, e depois eu resolvi o problema. O guarda-roupa era inspirado na época, mas moderno e bonito.

E como é que o Norberto foi parar ao Parque Mayer? Com o Hélder Freire e depois com a Empresa Carlos Santos.

Primeiro foi a Empresa Carlos Santos. Um dia telefona-me o Vítor Espadinha para dizer que ia fazer uma comédia no Parque Mayer, no Teatro ABC, com a Margarida Carpinteiro. A peça, *As nove em ponto*, tinha sido traduzida pelo Raul Solnado, que me indicou, e entrava também a Vera Mónica que estava mais ou menos afastada. Só que era uma empresa falida, que não pagava a ninguém. O Vítor Espadinha tinha um ordenado bom. A Margarida Carpinteiro também. A outra tinha menos. Eu tinha menos...mas ninguém recebeu. O guarda-roupa fomos nós que fizemos. Ficámos depois com ele, mas o Mário, que fez os figurinos, não recebeu nada. Eu fiz também o cenário, aproveitando tudo o que havia no teatro.

E ao teatro Maria Vitória?

O Hélder Freire Costa estava a passar dificuldades e convidou-me para fazer *As histórias da puta da vida militar*, uma comédia que o Henrique Santana tinha visto em Espanha, tinha traduzido e queria fazer lá [no Teatro Maria Vitória]. E então... o Hélder Freire Costa achava que se tinha de fazer porque o Henrique Santana tinha morrido há pouco tempo. Era uma peça de quadros passada na tropa, mas tinha referências sexuais de mau gosto, com bonecas insufláveis e coisas assim. O espectáculo estava feito com uma dignidade que não era de Parque Mayer. A seguir, convidou-me para fazer revista. Só que... era sem dinheiro. Primeiro, era para ser com um homem que fazia versos e publicava discos de poesia ditos por ele. Os autores do texto eram o [Francisco] Nicholson e o Nuno Nazaré Fernandes. A música era do Fernando Guerra... O Nicholson estava na Sociedade Portuguesa de Autores e não tinha tempo. O Nuno Nazaré Fernandes fez um ou



<
 Visitas ao Sr. Green,
 de Jeff Baron,
 enc. Norberto Barroca,
 Teatro Experimental do
 Porto, 2007
 (Norberto Barroca),
 fot. J. Martins.

dois números, que não eram maus de todos. De maneira que lá me vi sozinho no Parque Mayer e tive que escrever... Como o Hélder Freire Costa não tinha dinheiro, associou-se com o Fernando Mendes, que andava a fazer revista pela província com a Rosa do Canto, a Cristina Areia e o Luís Mascarenhas. O Fernando Mendes foi ótimo. Grande profissionalismo, mas disse logo que não tinha tempo para ensaiar. Começou por fazer um calendário... Mas, como se tinha comprometido, ensaiou. Com a Rosa do Canto já foi diferente... Era empresária também, o dinheiro era também dela porque ela tinha uma sociedade com o Fernando Mendes. Mas não havia dinheiro nem para cenários, nem para guarda-roupa. Foi assim uma coisa pobre, sem o esplendor que uma revista deve ter.

Uma das coisas que acho relativamente a si — e muito singular no panorama teatral — é aquilo que em inglês se diz o *low-profile*, ou seja, é uma pessoa que joga em todas as exigências do teatro e apresenta-se assim como uma pessoa amiga que vem conversar com uma grande simplicidade... Como se não tivesse responsabilidade em muito do que foi feito.
 Eu nem tenho a noção de ter essa responsabilidade.

Para mim é uma impressão relativamente nova, perceber que alguém, que esteve em praticamente todos os campos de intervenção do teatro e com longo historial, não tem a ideia do estrelato... E por acaso gostava de saber de onde vem essa simplicidade?

Penso que vem das minhas raízes, vem do meu pai, sobretudo, porque era uma pessoa de trato afável com toda a gente. E da minha falta de ambição. Gosto de teatro, venha ele de onde vier eu nunca disse que não.

Isto não é bem falta de ambição. O que não tem é a ideia da imposição do seu ego, mas antes uma vivência colectiva com todos estes papéis que foi cumprindo.

E isso é uma situação relativamente invulgar e desarmante. Mas ainda esteve na direcção do Teatro Experimental do Porto...

Estive 12 anos como Director do TEP, até essa altura fui sempre *free-lancer*. Houve uma faceta da minha actividade que não foi aqui falada... No fundo não são *happenings*. ... São espectáculos de rua que acontecem só uma vez, com muita gente. Fiz na Marinha Grande, um espectáculo, que era o *18 de Janeiro*. Fiz uma reconstituição da revolução do 18 de Janeiro de 1934 na praça.

Em que ano foi, lembra-se?

Foi antes de 2000. O *18 de Janeiro* foi uma produção a convite do Presidente da Câmara da altura. Entrava muita gente, dezenas de pessoas, e havia os operários a combinarem a revolução. Eu gravei o texto todo em estúdio com actores profissionais aqui de Lisboa e depois ensaiei lá com eles. Era um texto narrativo, mas em que apareciam as personagens. Só uma ou outra vez é que era em diálogo. E viam-se as mulheres a ajudar a revolução e depois o assalto à GNR: os guardas republicanos presos, o administrador da fábrica a levar as pessoas para dentro da fábrica, o médico. Os cavalos, a cavalaria da Guarda Republicana que veio prender as pessoas. Tudo aquilo com grande aparato. Fiz essa e depois fiz ainda na mesma altura, para inaugurar o museu do vidro, uma obração. Chama-se obração ao conjunto dos operários que trabalham no forno: o homem que vai colher o vidro ao forno, o homem que sopra a cana, o miúdo que fecha o molde. Há várias obrações dentro da mesma fábrica.

É uma espécie de linha de montagem.

Fiz a construção de uma obração do século XVIII num departamento ao lado do museu do vidro, onde havia uma representação com os Stephens enquanto os operários trabalhavam no forno da fábrica. Era um espectáculo pequenino, demorava para aí 20 minutos ou meia hora.

Tivemos que fazer, não sei se 5 ou 6 representações seguidas, porque era muita gente a querer ver.

[MDG] Quando acabava ainda a bicha estava enorme. As pessoas não saíam dali, então tivemos de pedir aos actores para fazerem outra vez. As pessoas não paravam de chegar.

[NB] Havia operários do vidro mesmo a trabalhar.

Foi só na Marinha Grande que fez esse tipo de espectáculos?

O primeiro espectáculo que fiz no Porto, no Teatro Experimental do Porto, foi *A lenda de Gaia*, no Cais de Gaia. Era um espectáculo de rua. Agreguei os clubes amadores para fazer *A lenda de Gaia* naquele espaço ao ar livre, numa zona onde surgia o palácio do rei mouro. E havia também os barcos no rio, porque os soldados do rei Ramiro vinham pelo rio. Havia ainda os mouros a cavalo e lutas. Também gravei o som, porque era um espaço com muito vento. Gravei o texto todo. Fez-se *playback* e as pessoas não se aperceberam de nada. Só diziam que tínhamos um som óptimo. Eu entrava também.

Houve mais desafios desse género para espectáculos de rua?

Uma vez fui convidado para fazer um espectáculo de luz e som por ocasião da trasladação dos ossos do Manuel Fernandes Tomás, para ficarem na própria estátua, na Figueira da Foz. Primeiro, era um espectáculo de luz e som. Iluminava-se a estátua e depois aparecia o António Reis, que vinha do Porto, para fazer de Manuel Fernandes Tomás e dizer uns textos da constituição. No dia seguinte, montava-se uma feira do século XIX... Já fiz outros espectáculos de luz e som no Mosteiro de Alcobaça, no Mosteiro da Batalha e no Castelo de Leiria. Outra vez pediram-me para recriar a procissão do Senhor dos Passos de Ourém, que era tradicional de há muitos anos, mas eu não fazia procissões, então recriei uma Via Sacra ao vivo com as pessoas da terra. Era uma participação também

de centenas de pessoas. E era uma coisa que tinha que ser quase um *happening*, porque não dava para ensaiar...

Fiz também um espectáculo na Batalha sobre a sua elevação a vila - *História da Vila da Batalha* e dirigi também o cortejo histórico comemorativo dos 500 anos dos bombeiros no Estádio 1.º de Maio em Lisboa.

Gostava de fazer uma última pergunta: de todo este seu trajecto de construção de tanta realidade artística... O que é que lhe falta fazer em teatro?

Agora falta-me uma coisa: gostava de participar na inauguração do novo teatro da Marinha Grande. Tive já convite nesse sentido, mas não sei se se concretiza. Penso que não haverá impedimento no que diz respeito ao convite da câmara. Seja qual for a sua composição. Quase todos os candidatos têm boas relações comigo.

Vamos imaginar que tudo isso se faz, o que é que escolheria para a grande inauguração deste teatro?

Começaram por me propor que fizesse uma reposição do *A soprar se vai ao longe*, que foi a tal peça sobre a história da Marinha, que fiz para o Sport Operário Marinhense. Achei que isso era complicado e se calhar não fazia sentido. Ou fazia mais sentido se fosse o Operário a fazer. E então pensei fazer o que eu gostaria: uma história sobre o teatro, sobre aquele espaço. Ia à mesma aos Stephens, ia à mesma a algumas partes do *A soprar se vai ao longe*.

Era uma história-documento, digamos.

Uma história daquele espaço. Que tem a ver com os Stephens e tem a ver com a história da Marinha Grande. E gostava de agregar as várias colectividades e instituições que desenvolvem actividades artísticas. Quero utilizar a teia e todas as possibilidades do teatro: dar a ver a teia, alçapão, tudo o que houver. Um espectáculo que devolva o teatro à população.