

Luis Miguel Cintra: como pão para a boca

MARIA JOÃO BRILHANTE, TERESA FARIA E EMÍLIA COSTA

Conhecemos Luis Miguel Cintra como actor e encenador, mas também foi cenógrafo, figurinista, autor e iluminador. Frequentou a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e estudou como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian na Bristol Old Vic Theatre School. Fundou em 1973, com Jorge Silva Melo, o Teatro da Cornucópia, que passou a dirigir com a cenógrafa Cristina Reis a partir de 1980 até ao seu encerramento em 2016. No cinema foi actor de eleição de Manoel de Oliveira, em filmes como *Os Canibais*, *A Caixa*, *Le Soulier de Satin*, mas também o pudemos ver em filmes de João César Monteiro, Paulo Rocha, Joaquim Pinto, entre outros. Encenou várias óperas de Mozart a Britten, Ravel, Purcell, Honegger ou Poulenc. Foi várias vezes premiado ao longo da sua carreira. Os seus espectáculos recentes foram *Um D. João Português* (2018) e *Canja de galinha (com miúdos)* (2019) com a Companhia Mascarenhas-Martins, e *Tio Vanya* com a Primeiros Sintomas (2019).

7 DE SETEMBRO DE 2020, EM CASA DE LUIS MIGUEL CINTRA

Ali chegámos depois de uma etapa turbulenta, quase uma zanga a propósito de um questionário. O covid-19 impedia que fizessemos uma entrevista convencional e levou-nos a dar carta-branca a Luis Miguel Cintra. Convidámo-lo a escrever sobre como vê o teatro, com o lastro da sua experiência, é claro, mas para os dias de hoje, tão difíceis e incertos, a que chegámos por caminhos que ele conhece bem e levaram ao encerramento do Teatro da Cornucópia em 2016.

Contudo, à distância, pareceu-nos que um questionário poderia ajudar. Erro fatal. Exasperámos o nosso convidado e do seu computador saiu um texto provocatório. Entre mensagens, pensámos: que se dane o covid. E a entrevista fez-se, mas em jeito de reconciliação, sem roteiro, ao correr da conversa, com altos e baixos, risos e momentos sérios e até alguns segredos desvendados.

Apesar de tudo, não resistimos, os quatro, a fazer trabalho de edição para acrescentar algumas das respostas ao perturbador questionário,



CASA DE LUIS MIGUEL CINTRA, 2020, [F] LUIS MIGUEL CINTRA

CASA DE LUIS MIGUEL CINTRA, 2020, [F] LUIS MIGUEL CINTRA

porque não temos o direito de guardar para nós aquilo que merece ser partilhado.

[MJB] Esta conversa toma como ponto de partida uma sugestão que fizeste num outro texto que escreveste a nosso pedido: o que o leitor poderá querer ou gostar de saber sobre LMC.

Quando recebi o questionário que me enviaram, fiquei muito contente no sentido de achar: «Caramba, elas foram ver tudo o que eu tinha escrito», portanto achei que era uma coisa feita com muito cuidado, mas depois, quando fui confrontado com as perguntas, aquela série de perguntas, disse assim: «Mas elas já sabem o que estão a perguntar! E sobretudo, podem responder.» E sendo assim, pensei que vos poderia ter como cúmplices numa espécie de ironia muito amarga, não era contra vocês, antes pelo contrário, era uma espécie de performance escrita de provocação em relação à situação toda. Mas provocação em relação a uma situação muito grave, em relação a mim, que sinto muito dolorosamente; no fundo, sinto que foi um alívio para muita gente que a Cornucópia tivesse deixado de existir. Saí do caminho, portanto já não estou a entorpecer ninguém.

[TF] Qual caminho?

O caminho dos outros profissionais de teatro que estão a concorrer aos subsídios; que se estão a integrar numa espécie de mentalidade...

[TF] Consumista.

Consumista, que é pedida pelos governos, com os programadores como senhores de tudo. A organização dos espectáculos passou a ser um diálogo entre os programadores e os artistas. E antigamente quando a Cornucópia existia, passava também por um terceiro pólo que era a Cornucópia, com um prestígio, que condicionava os próprios financiadores. Neste momento, isso não existe, está o caminho aberto para tudo. E o que me desconsola é que os artistas propriamente ditos, na resposta que dão, no fundo, embarcam no mesmo tipo de mentalidade, em vez de responderem com: «Nós somos criadores, queremos ter liberdade de criação, queremos fazer aquilo que nos apetece e vocês, gestores, estão a querer encurralar-nos em formas, em modelos, em tamanhos de espectáculos

que a gente pode não querer.» Começou por coisas como: «Nós queremos fazer coisas que não são os clássicos, e, portanto, queremos fazer coisas nossas, nossas do nosso tempo.» Mas não se faz assim do pé para a mão. Não é começar a conversar uns com os outros e depois esperar que alguém escreva o resultado da conversa. Não se faz teatro assim. É preciso um bocadinho mais de trabalho. Criar um repertório do nosso tempo é uma coisa muito difícil de fazer e, como é difícil e se confrontaram com a dificuldade, começaram a aparecer uns produtos um bocadinho mundanos.

[TF] Tornou-se uma moda.

E agora, como de repente perceberam que apesar de tudo há uns autores que são incontestáveis e que dão prestígio, pelo nome, ao próprio pedido de subsídio e à própria integração nas programações, toca a fazer os clássicos. E então, tem-se visto as coisas mais monstruosas e mais criminosas que se pode imaginar. O *Nathan, o Sábio* [2018] do Rodrigo Francisco, do Teatro de Almada. Quanto à *A Morte de Danton...* [2019] Como é que um director de um teatro nacional exhibe tanta falta de conhecimento num posto, que é um posto de serviço público.

[MJB] Isso não terá que ver com o pós-modernismo, que pôs os clássicos todos no mesmo plano de um autor contemporâneo ou da criação colectiva? Fui ver *Hamlet* [2020], do colectivo filho do meio, ao Teatro do Bairro. Foram cortados vários passos do texto para o tornar mais acessível.

[TF] Do que estou a perceber, o Luis Miguel sente que a sua forma de abordar os textos clássicos não tem espaço, não cabe neste tecido que existe de fazer teatro. É isso?

Sinto que, de certa maneira, estava errado, eu estar a fazer os clássicos da mesma maneira, ou seja, o público mais novo, e mais novo que eu é quase toda a gente, não tem preparação nem motivação, não pode ter... quer dizer, a gente não pode detestar aquelas pessoas, e os artistas a mesma coisa, por serem capazes de abordar os textos clássicos de outra maneira porque não têm formação...

[TF] Formação para os compreender.



HAMLET, DE SHAKESPEARE, ENC. LUIS MIGUEL CINTRA, TEATRO DA CORNUCÓPIA, 2015 (LUIS MIGUEL CINTRA, ISAAC GRAÇA E GUILHERME GOMES), [F] LUIS SANTOS

Acima de tudo, defendo que o teatro tem de criar uma comunicação e, portanto, o que acontece numa sala de teatro tem de fazer interagir a plateia com o que está num palco. É impossível, provavelmente, fazer uma peça com respeito pelas ideias que estão contidas num texto clássico e estabelecer essa comunicação, é muito difícil...

[TF] Com quem não conhece os textos.

Não é por não conhecer os textos, nem os temas, porque chego à conclusão...

[TF] Apesar de tudo, muitos dos temas vão sendo recorrentes ao longo da História.

São, sobretudo, questões de linguagem. Linguagem dramática. Por exemplo, actualmente as pessoas nas suas relações sociais entendem tudo literalmente: «Tu disseste-me que me amavas.» Portanto, tu disseste que me amavas. Mas não se pode dizer, porque as pessoas não duvidam. Se eu disse que amava, disse. Mas se calhar estava a mentir. Se calhar estava a dizer o contrário do que aquilo que deveria dizer.



HAMLET, DE SHAKESPEARE, ENC. LUIS MIGUEL CINTRA, TEATRO DA CORNUCÓPIA, 2015 (LUIS MIGUEL CINTRA E LUÍS LIMA BARRETO), [F] LUÍS SANTOS

[TF] A relação entre a verdade e a mentira e as várias leituras possíveis.

Isso desapareceu. A ironia, o duplo sentido, a cumplicidade, que pode existir entre duas pessoas e que faz...

[MJB] ... o jogo, o jogo verbal.

O jogo e, portanto, acho que mais importante do que escolher este repertório ou aquele, é escolher assuntos que digam respeito verdadeiramente às pessoas que estão a fazer e que desejam comunicar com outras.

[TF] E a quem vê.

E a quem vê, pois. É claro que é a derrota de um certo tipo de pesquisa e de trabalho que a gente fez. Derrota – quer dizer, passou a ser passado.

[TF] Ah, nesse sentido, de ser passado porque não pode ser presente. Porque o Luis Miguel estava a dizer: «de alguma maneira me

arrependo», mas enquanto existiu, o Luis Miguel Cintra e a Cornucópia tiveram este percurso de trabalho e estas opções estéticas e éticas; tinham um caminho, tinham um público, um lugar próprio, um espaço...

A Cornucópia conseguiu aguentar uma espécie de corrente de trabalho teatral, que vem dos grupos independentes¹ de antes do 25 de Abril e da época do 25 de Abril e a gente prolongou, esticou. Mas foram morrendo muitas coisas pelo caminho, só que permanecia aquela torre ali, de pedra e cal, que ajudou também, creio, alguns dos outros grupos. Com escolhas diferentes, mas dialogando conosco, só que, de repente, o nosso desaparecimento fez um buraco e fez um buraco parecido com o da pandemia. Acho que neste momento estamos numa espécie de ruptura histórica, e ou isto tudo agora passa para fascismo e capitalismo sob todas as suas formas ou então há um movimento positivo de reorganização das cabeças e do sentido do seu trabalho, que eu defendo imenso e que encontro num defensor da mudança também da igreja. A existência daquele papa, que eu acho que é um génio autêntico.

[TF] O papa Francisco.

O papa Francisco, acho que também vem na hora certa, no sentido que se opõe ao capitalismo.

[TF] E de risco.

Sim. Exactamente. De ruptura.

[TF] Pela presença e exigência.

Também penso que muitas coisas que a gente não percebia nos textos de Heiner Müller, sempre falando do Caos e da fonte de energia que sai do Caos e que se calhar a mudança e a revolução da humanidade e a continuação do caminho, digamos, de renovação dos seres humanos, tinha de passar por um momento de crise muito fundo. Se calhar tinha razão e a crise é esta. A política institucional, as democracias parlamentares,

¹ Expressão utilizada, a partir dos anos 70, para designar grupos de teatro que não seguiam o modelo de produção comercial de espectáculos.

tudo isso já não tem sentido nenhum. É uma coisa absurda. É só o terreno da corrupção e é uma máscara que de repente ficou à mostra.

[TF] «A morte é a máscara da revolução. A revolução é a máscara da morte» [Müller]. Como se fosse preciso fazer uma ruptura para renovar, renascer, qualquer coisa...

E, portanto, como estou a viver esta problemática de uma maneira muito intensa, sozinho, mas a pensar nisso com outras pessoas que deixaram já pura e simplesmente de ir ao teatro ou até a fazer seja o que for, todos fechados nos seus quatinhos, uns quatinhos que se justificam por nada, uma espécie de zona neutra.

[TF] Libertar.

Neste momento, acho que tem de se pensar o teatro de outra maneira. Fico furioso quando vejo uma espécie de preocupação de me porem num cantinho, quieto e coroadado, para poderem abrir uma porta de outra maneira.

[TF] Mas nós já acompanhámos alguns trabalhos seus pós-Cornucópia. E hoje, se a Cornucópia existisse, naturalmente, a sua abordagem com aqueles textos seria esta que tem feito?

Sentir-me-ia na obrigação de começar a tentar coisas novas.

[TF] Maravilhoso.

Diferentes, mesmo na própria linguagem, por exemplo, não tendo agora a Cristina e podendo eu fazer coisas como encenador, não penso da mesma maneira, porque não penso em termos de imagem, penso em termos de contracena/jogo e não em termos de imagem visual e com o espectador de fora. Penso numa coisa mais de envolvimento do próprio espectador. Quando fiz a *Canja de Galinha (com miúdos)* [2019], a ideia principal era criar um clima na sala de espectáculos que fosse de complicitades através de coisas muito simples, coisas mínimas que toda a gente conhecia e que criasse um à-vontade de brincar com aqueles assuntos. Um bem-estar de estar em conjunto. Actualmente, a gente, quando começa a representar, vai ao tribunal, vai ao juiz que vai dizer se premeia

ou não premeia, se está bem ou se está mal. Isto é o contrário do que acho que devia ser. Portanto, a minha ideia seria criar, se calhar abdicar do que aprendi e do que sei sobre teatro clássico e tentar ir buscar textos até secundários. Por exemplo, estou a preparar uma coisa, um projecto, com textos de Prosper Mérimée.

[TF] Ah! Fiz *O Coche do Santo Sacramento*, com o Mário Barradas².

Lembrei-me que o [Jean] Renoir não gostava do texto, primeiro achava que era muito fraquinho e depois fez aquela obra-prima.³ E os textos são muito engraçados. Muito bem escritos.

[TF] Isso, têm uma carpintaria muito boa.

E brincadeiras muito engraçadas.

[MJB] Seria mais o jogo. Nada de festa mundana como é agora. Mas uma festa em que as pessoas estivessem envolvidas porque jogavam, entravam em jogo com o que estava a acontecer.

[TF] Há um aspecto do que li, e o Luis Miguel refere muitas vezes, que é o que um actor faz com um papel; não é a personagem que nós compramos, agora vou vestir a personagem de não sei quê... mas é um trabalho que vem de dentro do actor e que faz o actor descobrir coisas em si que se calhar não conhecia, isto é, de alguma maneira, é como se houvesse também um desenvolvimento pessoal do actor e da relação entre os actores, no desenvolvimento desse jogo. Faço-me entender?

Sim, sim, perfeitamente.

[TF] De alguma maneira, o teatro seria uma arte, estamos a falar da parte de ensaios, da concepção, uma arte da cultura, obviamente, mas de desenvolvimento da criatura humana?

Sim, sim.

² Encenador, actor, co-fundador do Centro Cultural de Évora, 1931-2009.

³ *Le Carrosse d'Or* (1952).



LUIS MIGUEL CINTRA, LEÇA DO BALIO, 2018, [F] ANNE CONSIGNY

[TF] E é nesta relação com o público que se dá o caminho entre a inteligência, o pensamento, e o que nós podemos crescer, não é?

Só existe brincadeira quando existe ponto de vista crítico, não é? Portanto, a gente diz uma coisa, mas pensa que pode dizer o contrário. Está a provocar a outra pessoa, quer dizer, depende de uma análise de si próprio. Insisto muito que interpretar uma personagem é uma transformação do próprio actor, mas não é uma transformação especialmente profunda, é fazer de conta. Brincar, fazer de conta que sou outra pessoa diferente do que sou. Agora o que acontece é que as pessoas têm medo, estão tão condicionadas por uma imagem pública que é o passaporte para existirem, quero dizer, não podem brincar, porque não podem perder essa imagem pública quando inventam uma personagem. E, portanto, se têm essa ideia na cabeça, mesmo que não tenham consciência disso, não conseguem representar e não conseguem ser actores, e é o que está a acontecer a alguns dos melhores.

[TF] Mas há qualquer coisa que não sei se, nos tempos que correm, é fácil de ultrapassar. Isto é, as pessoas têm de sobreviver e viver,

todos temos de comer, de beber... E muitas das vezes a sobrevivência é incompatível com aquilo que as pessoas gostariam de fazer. É medonho.

[MJB] Exige um sacrifício muito grande.

[TF] Então, nesta fase da pandemia, é muito difícil as pessoas articularem entre fazer uma cedência, ou não, em termos estéticos ou artísticos ao trabalharem no audiovisual, que é onde normalmente conseguem algumas possibilidades económicas... que dêem maior liberdade para poder fazer outros projectos. Por exemplo, estou a ver *Sara*, aquela série com a Beatriz Batarda, na verdade foi uma série que fez uma ruptura.

Não sei, porque não vi. Tenho muita dificuldade em ver a Beatriz. Tem uma história muito pessoal comigo, e perturba-me muito ver as coisas que ela faz.

[TF] E *O conto de Inverno* [1994] não foi o primeiro espectáculo que fez com ela?

O conto de Inverno foi a primeira peça que ela fez. Fui buscá-la depois de ter feito *A caixa* [1994] com o Manoel de Oliveira. Conheci-a aí e levei-a para o teatro. Dizia-se que ela nunca poderia ser actriz porque não tinha voz. Espantou toda a gente. E, a certa altura, acho que ela começou a ceder a uma coisa que a empurrava num sentido que não era o sentido em que ela se sentia à vontade. Portanto, acho que ela poderia ter ido mais longe.

[TF] Mas o Luis Miguel acabou de dizer uma coisa: dizia-se que ela não tinha voz e que não poderia ser actriz. Mas ela foi estudar...

[MJB] ... para superar essas condições iniciais...

[TF] Neste caso, ela foi aprender e resultou. Portanto, pode-se aprender neste mundo da arte do teatro? Tal como o próprio Luis Miguel sobre o *Old Vic* refere muitas vezes: «Aprendi a trabalhar o meu corpo, o relaxamento, o aquecimento, a minha voz, o conhecimento prático...»



LUIS MIGUEL CINTRA, *LEÇA DO BALIO*, 2018, [F] ANNE CONSIGNY

Mas a minha escola tinha uma coisa genial. Eles não acreditavam... naquela altura, achavam que o encenador era uma personagem secundária no teatro. E o que contava era os actores todos estarem prontos e terem o instrumento de trabalho apto para tudo. Portanto, flexibilidade mental, todo o trabalho de introspecção, tudo a funcionar bem, muita ginástica, muita preparação vocálica, respiração, coisas assim desse género. Mas propriamente estudo da parte teórica, de História do teatro, não aprendíamos nada.

[TF] Mas aprendiam, aprendeu a trabalhar o instrumento.

Exactamente.

[MJB e TF] Pronto.

[MJB] E isso é o que uma tradição trouxe até hoje, com as alterações todas que nós imaginamos, mas, por exemplo, surpreende-me muito que se traduza [Constantin] Stanislavski para português agora e que Stanislavski seja tão central ainda em algumas escolas de teatro, quando os actores defendem uma grande liberdade criativa, se fala até do não-actor e que o encenador aproveita aquilo que os actores fazem – mas aproveita o quê?

O problema é se se está a falar de qualquer coisa ou se as pessoas se estão pura e simplesmente a exhibir. Aí é que é a grande diferença. Uma pessoa cria um espectáculo porque quer falar de um assunto, quer mostrar às outras pessoas um determinado assunto ou um determinado tema ou um ponto de vista, provocá-las, seja o que for. Mas é com um ponto que está fora de nós. Servirmo-nos de nós próprios para falar das outras coisas. Não é decidirmos falar de nós próprios. Qual é o interesse? É muito reduzido, na maior parte dos casos. Quer dizer, se me puserem a Jeanne

Moreau⁴ sozinha a falar de si própria, eu, de facto, ficava ali a vida inteira a ouvir. Mas não somos todos a Jeanne Moreau, não é? A maior parte das pessoas tem uma vida muito menos interessante do que isso. Mas todos temos coisas muito interessantes, que se passam na vida, fora de nós. E é disso que se devia falar.

[MJB] De que nos podemos apropriar para poder comunicar.

E acho que não interessa tanto se é brechtiano, se é interiorizado, se é expressão física assim ou assado, quer dizer, o que me interessa é mais concreto: «Do que me estão a falar? A propósito de quê? O que sinto?»

[TF] Só falei do corpo e das técnicas porque uma das características de muitos espectáculos seus que vi, era como se alguns aspectos, de repente, fossem naturais na forma de representar, por exemplo, a disponibilidade do corpo ou a respiração quando estava em cena.

Sim, sim.

[TF] A sua voz, até onde é que ia. A tessitura e o volume. Tudo como se fosse respirar, como se fosse natural. E isto é que é depois muito interessante.

Uma pessoa consegue isso trabalhando o seu próprio instrumento, trabalhando-se, quer dizer, uma pessoa só pode fazer diferentes personagens se tiver a noção e a capacidade de análise e a curiosidade sobre os outros, capaz de distinguir a personalidade das outras pessoas. Porque, quando uma pessoa vive completamente fechada em si própria, nem sabe se este é assim, se este é assado, não tem experiência de conhecer outras pessoas. E nisso os Ingleses são formidáveis porque, sistematicamente, são muito curiosos dos outros. Egoístas, mas muito curiosos dos outros. E, portanto, são capazes... eu ficava varado, quando via os meus colegas tão facilmente caracterizarem uma personagem psicologicamente. Uma actriz portuguesa está sobretudo interessada em fazer de si própria. E está ainda a definir constantemente como é que ela é.

[TF] O seu ego.

⁴ Actriz e cantora francesa (1928-2017).

O seu ego. Exactamente. Agora, o ideal é ter uma capacidade de se adaptar a imensas coisas. Por exemplo, dizia-se muitas vezes que a Eunice [Muñoz] parecia que não tinha personalidade própria. Uma grande actriz, mas não tinha personalidade própria. Não sei se é verdade, mas, se não tinha personalidade própria, tinha era uma grande capacidade e experiência de vida capaz de se transformar a si própria. Ela foi do MDP/CDE [Movimento Democrático Português/Comissão Democrática Eleitoral], ela foi *hippie*, ela foi apoiante do Santana Lopes, católica de véu e missal, casou-se com o poeta António Barahona como uma muçulmana e foi igualmente sincera em todos estes momentos.

[TF] Portanto, a riqueza da vida de uma pessoa dá-lhe uma maior amplitude para poder desenvolver...

Pois é evidente.

[MJB] E, no caso de um actor, é absolutamente fundamental.

Para um actor, é importantíssimo.

[MJB] E para os espectadores?

Para os espectadores, tenho a impressão de que o que é engraçado é verem a passagem, serem capazes de captar o que o actor quer fazer passar. Portanto, há um jogo de estabelecer cumplicidades.

[TF] E nessa cumplicidade há um efeito só do pensamento ou do pensamento e da emoção, da sensação...

De tudo.

[TF] Há um outro aspecto... só faço mais duas perguntas...

Falo muito. Dei recentemente duas entrevistas de cem páginas.

[TF] Pois, mas o Luis Miguel é um poço... E então, há qualquer coisa de que, ao longo destas leituras, especialmente nesta última fase, fala bastante: do sofrimento. O que há de sofrimento neste trabalho. E, durante uma fase anterior, era o grande prazer de jogar. Onde é



ANA ZAMORA E LUIS MIGUEL CINTRA, ALMAGRO, ANO [?], [F] [?]

que isto se separa, onde é que se junta? O sofrimento antigamente estava escondido e agora é o prazer que está mais escondido?

[pausa]

Quer dizer, isso também tem que ver com o envelhecimento da própria pessoa, não é? Apesar de tudo o teatro, o teatro como eu o pratiquei, foi uma coisa que levou toda a minha vida. E a partir de uma certa altura, comecei a sentir que havia uma outra grande parte que me escapava. Não tive tempo de viver. Isso cria uma certa amargura, um certo sentido de sacrifício, de entrega e quase um pedido de respeito por isso. Mas é muito perverso, porque uma pessoa pede esse respeito e esse respeito anula a própria qualidade que é respeitável na pessoa. O facto de me terem dado muitos prémios deu-me uma segurança que, por um lado, foi ótima porque me deu uma liberdade que eu não tinha tido. Parecia que tinha de estar sempre a provar, espectáculo a espectáculo, que não éramos maus, que éramos capazes, que éramos dignos de ter subsídio...

[TF] Ou que tinham de manter uma qualidade...

Foi uma espécie de selo. Aqueles prémios todos foi uma espécie de selo de qualidade que me deu uma certa liberdade e poder dizer assim: «Pronto, em Portugal já não posso subir mais, não sei o que querem que eu faça. Então faço aquilo que me apetece.» Mas, por outro lado, com um certo sofrimento por ter deixado a vida para trás e já não ser possível mudar, nem seguir por outro sentido. E depois, houve muitas coisas, a minha vida pessoal, pessoas que me morreram, a morte dos meus irmãos, do meu pai, da minha mãe, as doenças que tiveram, é uma coisa que passa para dentro, não é?

[TF] Que nos fere?

E depois tendo como ponto de honra viver uma vida exposta. E nisso somos muito diferentes, eu e a Cristina. A Cristina tinha quase pudor, vergonha. Achava que era um despudor como eu me oferecia em espectáculo sistematicamente. Quando ela tinha um pudor enorme de se mostrar a si própria. Mas eu fazia isso e creio que foi uma coisa de opção e decidida, quer dizer... eu não quero ter nada a esconder de ninguém. Faço a minha análise ética de comportamento, e é interessante até que escandalize ou que junte pessoas que estão do meu lado, cúmplices. Portanto, que o mundo seja dividido um bocadinho assim, não acho mal.

[MJB] Mas a exposição traz toda a espécie de situação mundana e de relação, e o actor é muito vulnerável a isso.

Agora há quase um ideal de actor que se impõe, que é o actor que faz vista. Portanto, é o actor capaz de ser admirável, mas isso para o público também, porque há uma espécie de código de beleza que está a ficar estereotipado e único. Mas pode haver agressividade, pode haver uma pessoa interessada pelo mundo exterior, pelas outras pessoas, pelos outros. E eu quero intervir junto dos outros. O que me desconsola é quando essa intervenção se resume a ser aceite e admirado pelo público. Quando a gente começou, tomava isso por ponto de honra. O actor é um trabalhador. Coincidiu com o 25 de Abril. É um trabalhador artístico, que tem um trabalho que é diferente do das outras pessoas. Mas é um trabalho para a transformação da sociedade também. Portanto, tem uma missão pública. Aliás, o teatro subsidiado só se justifica que seja subsidiado se for de utilidade pública, porque, se não for de utilidade pública, se é um apoio a indivíduos que se dizem artistas e que estão só a fazer a sua

carreira individual, pois muito bem... Tem de ser medido pelo efeito público dos espectáculos.

[TF] E de alguma maneira neste trabalho de artista, uma das características é exactamente esta relação entre pensamento, desenvolvimento intelectual e a parte prática, física, não é? Lembro-me de que uma vez, no princípio de um *workshop* com a Polina Klimovskaia, ela perguntou qual era o problema de cada um. E houve um colega nosso que disse: «Eu penso muito e parece que o corpo não me obedece.» E ela disse: «Então, passa a pensar com o corpo todo.» E eu achei uma graça àquele: «Passa a pensar com o corpo todo.» Como se houvesse aqui uma harmonia.

Sim, sim. Isso é a maior dificuldade que tenho na direcção de actores. Parto do princípio de que uma pessoa, se transformar a sua cabeça, convence-se de que está a ter um sentimento qualquer, que o corpo corresponde àquilo que a cabeça está a pensar. E isso é verdade para muitos actores, mas para muitos outros não é. O corpo não reage de acordo com o estímulo intelectual. E o actor aí tem uma outra possibilidade de existir, que é através da imitação ou da caricatura. No fundo, vai-se dar à divisão do *acteur* e do *comédien*. Portanto, a personagem pode ser construída por dentro e com uma interiorização que depois se traduz em comportamentos ou pode começar pelo contrário, pela imitação de comportamentos.

[TF] De fora para dentro.

Que acabam por pressupor uma personagem que não precisa de lá estar exactamente a acontecer em cima de um palco, o que está é o desenho da personagem que o actor inventou. Aliás, Jovet⁵ diz uma coisa muito bonita, que é uma maneira de conciliar as duas coisas: «Quando se representa, o actor devia estar sempre a perseguir a sombra da personagem que ele próprio inventou.»

[TF] Que interessante.

O que ele faz é imitar a sua personagem e a personagem não é criada naquele momento, essa personagem criou-a durante os ensaios, deixou

que fosse crescendo na sua imaginação e depois, no fundo, quando representar executa o comportamento da personagem. É formidável, isto.

[TF] É muito bom. E não acontece muitas vezes num percurso, não estar a acontecer nada e, de repente, há um dia, ou porque se olha para um sítio, ou para uma imagem da *Pietà*, ou porque qualquer coisa no ombro não está bem, e aquilo acontece? Uma espécie de acasos de percurso. Acasos. *Le jeu du hasard*.

Sim, a Glicínia Quartin⁶, que era uma actriz tão boa como se sabe, uma pessoa tão inteligente, era insuportável a ensaiar. Só fazia asneiras. [*risos*] Representava tudo ao contrário. Descentrava daquele assunto e a gente tinha de confiar, porque eram tentativas, tinha de fazer experiências, até que, finalmente, depois de ter passado pelas diferentes hipóteses, fazia sentido e coincidia com o que ela tinha na cabeça e no final aparecia de repente um dia com o papel feito. Eu, por acaso, também sou um bocadinho assim, era um bocadinho assim, tanto que a Rita Loureiro uma vez me disse: «Mas como é que tu queres que eu represente se quando estás a fazer cenas comigo não estás a representar, estás a observar-me?»

[TF] Mas aí não será a ligação entre o Luis Miguel encenador e o Luis Miguel que estava a representar... não devia ser fácil. Especialmente porque tinha muitas vezes protagonistas. Refere frequentemente que a sua abordagem principal é a de actor. Nas decisões que tomava, era o ponto de vista do actor que prevalecia?

Acho difícil não fazer isso. Mas eu pedia, de facto, que os actores assumissem a minha leitura do texto e assumissem o ponto de vista do próprio espectáculo. Mas isso foi sempre o que fizemos desde que a Cornucópia começou. Quando a Cornucópia começou, a gente não quis ser uma cooperativa. Quisemos ser uma sociedade comercial por quotas com dois sócios, era eu e o Jorge e era o nosso projecto, a nossa maneira de ser, que as outras pessoas aceitavam. Não acreditávamos já no mito do grupo como sendo capaz de ter um ponto de vista único.

Acho que se respeita menos a personalidade de cada um se se tenta fazer uma unificação do ponto de vista com toda a gente. Por exemplo, era mais útil para a Cornucópia uma pessoa como a Rita Durão; a gente

5 Encenador e actor francês (1887-1951).

6 Actriz (1924-2006).

Lx. 13/3/97

Querido Luis Miguel

Claro, que já acabei o livro. Já comecei a Co-lo e cometei o erro de não usar a palavra e a relação inferior - como eu sei e penso.

Devo dizer que me agrada. Teve era o cuidado de permitir que até essa certa altura do texto do livro não se fizesse uma prática.

Deveria-me que alguma dada altura fiz parte de um grupo, que não me lembro como se chamava ou em que cidade. Tinha um nome "curioso" e um actor chamado Joaquim de Oliveira, que era dessa escola. Era amigo do meu pai, e com ele, que assisti quando criança, a várias peças da Companhia Livre de Brásia, assistia às peças do bastidor e que me impressionava muito.

Porém com o Joaquim de Oliveira, tivemos secretas intenções de desdiziar o texto, a substituir-lhes os nomes; e não só; a ^{outras} praticar de nos ao pegar numa cordura ou a primeira ^{outras} model... Era fascinante... Hoje desfizemos o texto... os mais mortos das coisas...

e apreciados pelo delirio de palavras ^{outras} unidade de tempo.

Bom, gostei de receber a tua carta. Para mim essa estadia foi agradávelíssima, e sobre-me a pouco verdade!

Como tem corrido o espectáculo? Repetindo-me: achei o espectáculo enriquecido, elegante, solto, mas eficaz... De ti achei-te muito bom e neste momento estará melhor ainda enriquecido. Que tudo continue a correr bem e que estares feliz. Para mim o que conta é que me seja feliz com o trabalho e me divirta... mas não digas que a opinião dos outros me seja independente, mas aprendi a depender-me a todo o custo para que me não faça mal... estar a receber! De certa forma acharia isto muito de mais que se colham "quais humilhações", e isto.

Muito pouco de me meter na "intimidade" do outro, mas queria dizer-te que te achei diferente quando trabalhamos no Barba Azul. Parecia-me um pouco arrogante e desconfiado preocupado com o que o outro pensava ou dizia de teu trabalho.

Talvez seja altura de parar e reflectir e não deixar que o mal estar entre eu e ti. Teus e continuarás a ter uma posição de prestígio e respeito e talvez até apanhar no teatro em Portugal, que me entretém, que me dá directos glórias e uma acta. Os meus votos, teu por ti e pelo teatro da Comuna e sua participação muito grande. Falar na Comuna é para alguns "incógnita" e o que querem ler actores, consideram o trabalho em Comuna de uma

meta desafiada, e isso é importante, para te e para todos nós. O que é importante é que as coisas não se transformem em "Sporting Barba Azul" mas é "colocar esta ideia" necessariamente uma e pouca apreciada e inapreciada por muitas e complexas causas. Há que ter paciência e humildade que tudo não passa de uma fase de crescimento, erro e do outro... Querem atingir o que tem atingido é natural que espere seu reconhecimento, e ele virá... "é para quê?" Relatou-me no tempo e no espaço.

Vi no domingo passado na televisão, canal 6, a Primeira Comédia de Manuel de Oliveira. Comecei por ver, por dever de ofício, duas coisas: profundamente interessada. Aquela primeira trabalhou... a ideia do ^{outras} jogos de Sartre e de Brecht (e não só) para ilustrar a ^{outras} consciência ^{outras} e Linda! Gostei dos actores e alguns surpreenderam-me. Foi o caso de Miguel Guilherme e o Paulo de Matos. Fiquei em casa durante a sua apresentação era demasiado mítica: O director daquela "clínica" é o Rui Furtado ou o Manuel de Oliveira?? De qualquer, grandemente na prática... porver-me que ela não representava, antes, "fui por que estava a representar" - aquilo.

Há duas dias que comecei esta carta. Quando a comecei tinha outras coisas para dizer. Mas depois esqueci-me de que vim, o que deve ter causado alguma estranheza, mas a verdade é que não me apeteceu falar com a tua mãe.

Estava toda enfeitada em ir a Paris, mas a última vez falei com ela sentei-me frente o palco de dentro do. Para do tempo. Ter alguma vontade em cima como sempre no aniversário. Mas ao mesmo tempo a minha no tempo desta carta.

Achei de ver uma estadia que me pôs confusa). Recolhi uma telefonada da Casa da Imprensa a convidar-me a ir no dia 26 a seu jantar de gala ao Lar das Artes, pois fora nomeada como candidata ao Prémio Borchard.

Nunca tinha ouvido falar em tal prémio. A pessoa escaudada de me que era a nova editora do prémio da Casa da Imprensa!!

Faço parte da lista de candidatas e outros candidatos: Digo Luísa e Maria Dedei da Ferreira. É esta?! Ali há o nome de Luís de Sá de seu sobrinho e de que prémio se trata. Este mundo é divertido, por isso avós.

Foi grande abraço

Glicínia

→ volta

discutia com ela o espectáculo e o ponto de vista, ia ouvindo, ouvindo, mas no fim o que interessava era o que ela própria tinha pensado sozinha. Portanto, vinha com algo diferente no fim, mas que era sempre surpreendente. A mim, estimulava-me isso.

[MJB] Mas era surpreendente. Apesar de tudo, era ela a ser conduzida para ali. As suas ideias. Há um mistério nesse percurso.

[TF] Há uma outra questão... eu dou-vos depois a palavra. [risos] A pergunta é esta. A verdade é que, ao longo dos anos todos da Cornucópia, há uma identidade permanente, independentemente de desvios. Desde o início, aliás, desde aquela declaração de princípios⁷ em 1973, e foi-se mantendo durante 43 anos. Como foi possível?

Isso foi possível porque tenho uma ética e uma responsabilidade pública como coisa muito importante. E, portanto, mistura-se. É uma missão. Aliás, não foi por acaso que a gente repetiu *A Missão* [1984 e 1992] várias vezes e que se tomou quase como peça emblemática da companhia. E isso, provavelmente, herdei do meu pai. E da educação que tive. Porque o meu pai não era uma personalidade política, com formação política de criança, nada disso. Mas, perante a repressão da revolta estudantil de '62 e '68, ele sentiu-se indignado, eticamente, com o tratamento injusto que estava a ser infligido pelo governo à revolta dos estudantes e aderiu de uma forma que se baseia numa espécie de ética existencial. E eu herdei isto de certa maneira com pessoas com quem me juntei, que me formaram e com outras pessoas que também navegavam por águas parecidas; apesar de muito mais próximas da política explicitamente do que eu. Que era o caso do Jorge, da Eduarda Dionísio, sobretudo esses dois. Foram de certa maneira companheiros, *compagnons de route*. E o aparecimento da Cristina foi um bocadinho diferente, foi a abertura a um universo, a outro colaborador individual. De certa maneira, não teria feito os espectáculos que fiz e como os fiz se tivesse tido outro cenógrafo.

[MJB] Um diálogo de artistas.

⁷ Texto de apresentação da Companhia de Teatro da Cornucópia, incluído no programa do espectáculo *Misanthropo*.



JORGE SILVA MELO, MARGARIDA SOROMENHO, LUIS MIGUEL CINTRA, EDUARDA DIONÍSIO E LUIS SALGADO DE MATOS, ÉVORA MONTE, 1970, [F] [?]

Portanto, foi possível integrá-la dentro de um grupo que foram três. No *Casimiro e Carolina* [1977], resolvemos assinar em conjunto a encenação, porque já não era possível distinguir qual era a ideia de quem.

[TF] Muito saudável.

Só que depois, tornou-se demasiado claustrofóbico, de certa maneira. Mas pensei, quando o Jorge saiu, houve ali uma fase que as pessoas mais novas nem sonham o que era. A gente viveu no pós-25 de Abril um momento de euforia em que sentimos que aquilo era verdadeiramente o que devia ser um teatro. Com mistura de muita gente, sempre cheio todos os dias, as pessoas a considerarem-nos de uma maneira muito camarada. Viveu-se um momento revolucionário a sério naquela casa.

[TF] De alma cheia.

Exactamente. E depois, a gente, no fundo, mesmo pessoalmente, não aguentou. Era de mais e tornou-se claustrofóbico de certa maneira, com

o nosso ponto de vista sempre em cima uns dos outros. Então, houve uma ruptura entre mim e o Jorge. Isso também fez com que muitas pessoas se afastassem, e eu hesitei se devia continuar ou se não devia continuar. E pensei assim: «Pronto, três pessoas muito boas conseguem fazer coisas muito boas, duas conseguem fazer um bocadinho menos boas, mas ainda assim boas. Uma um bocadinho menos bom, mas mesmo assim melhor que muitas outras. Portanto, eu preciso disto, o melhor é continuar a trabalhar.»

[TF] Porque precisava. Essa palavra é magnífica. Eu preciso disto. Há uma expressão que o Luis Miguel nos disse há dias: «é como o pão para a boca». É como se, de repente, alguma coisa tomasse conta de nós. Não é?

Sim, sim, sim.

[TF] Sem isso não somos, não existimos. Não vivemos. E depois a paixão é tão profunda, e as obrigações e as responsabilidades são tão fortes, que a pessoa, na verdade, tem mais vida ali e perde a outra vida, é isso?

Isso, exactamente.

[MJB] Porque aquela vida é tão absorvente... Uma outra coisa de que falas a dada altura e sobre que nos interessa ouvir-te mais, é quando te referes à metáfora. Há pouco já falaste no sentido literal e de as pessoas se entenderem literalmente. Mas não é só a questão da verdade, é a questão de nós vivermos numa elaboração permanente que nos põe – quer do ponto de vista artístico da criação, quer inclusivamente das nossas relações humanas – num outro plano, que é de facto, o da metáfora. O que podes dizer mais sobre isto?

Isso vem da minha experiência. Nasce naturalmente essa preocupação, a consciência de que a linguagem teatral podia ser muito diferente da linguagem das palavras através da experiência própria e da experiência de direcção dos actores. Tenho a impressão que as pessoas não dão por isso, mas pensam muito menos por palavras do que por sensações. Há contrastes entre o que elas sentem e palavras que encontram para exprimir o que sentem. Quer dizer, há um movimento dentro da cabeça

das pessoas que é mais rápido e mais complexo do que aquele da palavra explícita. E é engraçado, porque provavelmente a aceleração do mundo contemporâneo ajuda a que isso aconteça também. Porque as pessoas apreendem as coisas por imagens, rapidamente e, portanto, se calhar o teatro depende muito menos actualmente daquilo que as palavras podem transmitir e muito mais de um jogo de figuras, de transposição de sentido, que exige um certo esforço ao espectador para apanhar e compreender, mas que o prende mais. E, portanto, eu, pelo menos, dou por mim a ter pensamentos que não sei exprimir, mas tenho a certeza de que são pensamentos. Transformaram-me a mim próprio, coisas que senti, houve coisas que se passaram à minha volta. No entanto, não sei explicar por palavras.

[TF] Há coisas que não precisam de palavras.

Uma pintura não tem pensamento? Tem imenso pensamento e não tem lá uma única palavra. São também herança de formas de figuração do real. Portanto, já passadas e descoberta de novas formas de fixação do real. Por exemplo, a pintura teve uma revolução muito grande com o aparecimento da fotografia. Porque, até ao aparecimento da fotografia, pensava que tinha de copiar a realidade. A partir do momento em que havia um processo mecânico que copiava a realidade, a pintura começou a não representar ou copiar, mas a querer falar sobre a realidade, a pintura passou a pintar as árvores encarnadas quando eram verdes, a fazer coisas desse género e, portanto, este jogo entre aquilo que herdámos através da linguagem e aquilo que descobrimos através das sensações ou de utilização de linguagens metafóricas...

[MJB] É essa a libertação do sentido literal das palavras. A linguagem que nos permite comunicar uns com os outros parece satisfazer-nos, mas na verdade não satisfaz. É por isso que precisamos de elaborar metáforas, para efectivamente criarmos mundos, irmos além do mundo que a linguagem parece querer capturar.

O teatro pode fornecer experiências que o resto do mundo não fornece. Por exemplo, agora há muitas coisas que só funcionam através da internet, da informática, só com uns cliques, sim, sim, não, não; é preto no branco e não há cinzento. Se calhar muitas pessoas, muita gente não tem a noção de que poderia haver um cinzento. Se a gente apresentar cinzento

pela primeira vez, aquela pessoa ficará perdida ou aprende uma linguagem nova que conta com um cinzento que ela não sabia que existia.

[TF] E talvez possa criar uma necessidade?

Sim, exactamente. Abrir campos sempre de representação da vida, porque, apesar de tudo, o teatro fala sobre a vida, seja de que estilo for, fala sobre a vida. E é isso que interessa. Mas as palavras foram inventadas pelo homem, ou os homens inventaram as palavras. E as palavras em si próprias já contêm uma arrumação própria.

[MJB] Conceitos.

Por exemplo, se uma pessoa disser «árvore» – isso é muito comentado na linguística –, «árvore» é uma quantidade de coisas muito diferentes e foi o pensamento humano que decidiu que podia ser unificada por uma palavra única que abarca todos esses sentidos, seja traduzida noutra língua de outra maneira, mas é um conceito que significa que o pensamento humano agrega em torno de uma palavra uma quantidade de coisas diferentes. E isso já é uma arrumação de vida que herdámos.

[TF] Categorias.

Sim. Uma sociedade toda baseada em regras, na constituição, regras da justiça, e por aí adiante, é uma sociedade que está toda assente na linguagem técnica e não corresponde à realidade das coisas. Portanto, há um desacerto já entre aquilo que foi o pensamento através das palavras e aquilo que é o pensamento vivido pelas pessoas. E o Teatro, a arte em geral, pode ser pioneira na abertura de leituras diferentes da realidade e de formas diferentes de a significar.

[TF] Abrir mundos.

Exactamente.

[MJB] Acho que a poesia é na verdade...

Sim, a Poesia.



LUIS MIGUEL CINTRA, BARCELONA, 1954, [F] LUIS FILIPE LINDLEY CINTRA

[TF] O Luis Miguel está a falar sobre a palavra, a árvore... e eu, não sei porquê, vi-o pequenino com o seu pai, a falar sobre estas coisas. Ele aproximava-se assim de si, neste sentido?

O meu pai era uma pessoa muito especial. O meu pai e a minha mãe, os dois. Eu vivi num berço de ouro. Até é uma coisa muito injusta em relação à educação que tiveram os meus irmãos, já que não foi a mesma coisa. Os meus pais levavam-me para toda a parte. Comigo ao colo, foram ver as Baleares, conhecer Salamanca, Barcelona. Foram a Granada. Tudo com aquela criancinha ao colo, que já ia vendo aquelas coisas todas. É natural que eu tivesse sido assim um bocadinho diferente. Tive muita sorte.

[TF] Assim, eles iam passando para si, naturalmente, aquilo que hoje é. Por exemplo, a preocupação com a palavra, o sentido da palavra, a questão ética.

[MJB] A questão da comunicação...

Os meus actores pensam muito nisso: «Tu estás sempre a fazer associações de tudo com tudo, ao mesmo tempo.» Portanto, tenho um prazer

especial de estar a dizer uma coisa e de repente lembrar-me que se pode dizer exactamente o contrário e puxo outro assunto, noutra sentido. A cabeça está sempre a funcionar, sempre a funcionar... e isso é experiência de vida acumulada, acho eu.

[TF] Outra coisa. Falou numa entrevista que tinha estudado no Colégio do Beiral.

Foi, sim senhor.

[TF] Ainda lá havia um senhor Manuelzinho, que cuidava da horta? Que plantava...

Ai, não me lembro. Mas no outro dia...

[TF] Aquele era um dos sítios onde se podia crescer. Desde pequeninos tinham uma relação com a natureza e com as artes.

Um colégio incrível. O Nikias Skapinakis⁸ era o professor de Trabalhos Manuais. O Pedro Onofre⁹, que foi uma pessoa muito conhecida, de esquerda, das ginásticas e da parte da Educação Física, também era lá professor de Ginástica. Nunca fiz uma confissão que fosse atrás das grades. Logo no princípio, na primeira comunhão, fazíamos a confissão a conversar com o padre. Era muito importante.

[TF] Não tinha só a Escola Primária?

Primária e infantil. Eu pertenci à primeira geração do Colégio. Ainda era nas Amoreiras. Tinha duas casas. Depois é que passei lá para o de Benfica. Na 3.^a ou na 4.^a classe.

E havia lá um rapaz que era muito meu amigo que se chamava Zé Carlos Botelho. No outro dia, fui ao médico ortopedista e ele disse assim: «Já vamos ver a sua perna. Tenho uma surpresa muito boa preparada para si. Olhe para trás.» Viro-me, abre-se uma porta e aparece o José Carlos Botelho, cinquenta ou sessenta anos depois. E deu-me uma vontade de dar um abraço ao José Carlos Botelho. É como se

⁸ Pintor português (1931-2020).

⁹ Professor de Educação Física e colaborador da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa (1932-2006).

tivesse ficado uma amizade enorme. Éramos tão miúdos. Nunca mais o vi. E outra das professoras lá do Beiral era a Xixão, a gente chamava-lhe Xixão, mas era a Conceição Moita, irmã do Luís Moita, do padre Luís Moita. E voltei a encontrá-los. Como pessoas ligadas à defesa dos Movimentos de Libertação Africanos.

[TF] Sim, anos 70, 80.

Portugal era um país muito pequenino. Portanto, no fundo era muito fácil as pessoas conhecerem-se todas umas às outras.

[TF] E o Luis Miguel acha que Portugal era um país pequenino e o mundo português era pequenino.

Isso não sei.

[MJB e TF] Um certo fechamento.

O professor Orlando Ribeiro¹⁰ dizia que a grande obra portuguesa tinha sido o Brasil. E tudo através do erotismo das pretas. [*risos*]

[TF] O teatro terá alguma coisa de erótico? No sentido da exposição, da libertação.

Sim. Acho que sim. Erotismo. O mais possível.

[MJB] Todo o processo é de sedução. Existe, entre os actores, imagino eu, um pressuposto no sentido de «eu quero que gostes de mim».

[EC] E a exposição é sempre um acto erótico.

E o corpo tem um sentido. Não é como estar pendurado na cabeça. O corpo também pensa. E, se faço uma festa a uma pessoa, isso tem um sentido, se não faço, tem outro sentido. Mas agora o que me põe doente, justamente, é a separação dessas duas coisas. Porque, actualmente, toda a vida sexual está de tal modo catalogada em modelos que é como se fosse diferente da vida afectiva. E isso é que me põe completamente doente. Para os actores é muito prejudicial, porque torna-se *clichés* de

¹⁰ Geógrafo e professor universitário (1911-1997).

comportamento. Acho que as pessoas que estão a fazer teatro têm aí muito material interessante para tratarem, para a sua própria profissão, mas não...

[EC] E de que forma é que se pode espicaçar as pessoas que estão no teatro para que façam alguma coisa que ajude a sociedade a crescer. Porque nós estamos num momento em que a sociedade não só não está a crescer como está a regredir do ponto de vista intelectual e do ponto de vista dos afectos. De que forma se pode espicaçar as pessoas do teatro para mudar isto, contestando a censura indirecta que representa muitas vezes a atribuição de subsídios. É como na televisão: quanto menos inteligente for um espectáculo, mais espectadores vai ter. Mas, às vezes, há as surpresas. O que se pode fazer?

Fiz um espectáculo que passou completamente despercebido, mas para mim foi muito importante, com o Guilherme [Gomes] e o João Reixa. *Ermafrodite* [2019]. Era uma brincadeira, mas para ser mesmo uma brincadeira, em que o Reixa fazia de Brasileira [risos], e o Guilherme, de Padre. Depois a Brasileira metia-se com o Padre, umas brincadeiras assim, jogando com ambiguidades sexuais constantemente, mas anulando-as. Quer dizer, não é para criar excitação sobre isso, é para anular esse problema. Desfazer. Brincar com esses assuntos.

[TF] Despreconceituar. Fizeram onde, Luis Miguel?

Fizemos em Viseu. O Guilherme pensou que o facto de eu aparecer integrado nas actividades que ele estava a desenvolver, com a colaboração da Câmara Municipal, seria bom, útil, para ele. No entanto, ele próprio, Guilherme, julgo eu, teve medo que aquele espectáculo impressionasse mal a gente bem-pensante, nomeadamente, a própria Câmara Municipal. E o espectáculo passou completamente despercebido, sem publicidade nenhuma. Acho que aquilo podia ter tido imensa gente, numa cidade como Viseu.

[TF] Por um lado, é a sobrevivência dos actores... como é que posso sobreviver, no enquadramento, no institucionalismo, nesta sociedade...



FILOCTETES, DE SÓFOCLES, RECRIAÇÃO POÉTICA DE FREDERICO LOURENÇO, ENC. LUIS MIGUEL CINTRA, TEATRO DA CORNUCÓPIA, 2006 (MARTIM PEDROSO, LUIS MIGUEL CINTRA, NUNO GIL, ANTÓNIO FONSECA, DUARTE GUIMARÃES E LUIS LIMA BARRETO), [F] PAULO CINTRA

No caso do Guilherme, acho mais engraçado porque não é para comer, é o problema também de ser aceite socialmente. Isso, acho eu, é que é um bocado um movimento da actualidade.

[TF] De ser aceite socialmente, porque nos anos 70, 80, isso não existia.

Nada. Nada.

[MJB] Era mesmo tentar sobreviver...

[EC] Mas o que fazer para estimular essas pessoas que agora estão a começar?

[TF] Por exemplo, o espectáculo que o Luis Miguel fez.

[EC] Mas a verdade é que o Luis Miguel aprendeu coisas com os professores que teve. Nós aprendemos coisas...

Com quem convivemos...

[EC] Com quem convivemos, com aquilo a que assistimos. As coisas entram em nós, não vamos acreditar que não. Só que, cada vez mais, quem pensa não tem a palavra. Mas, quando se dá a palavra, as pessoas têm coisas para dizer. O problema é que têm poucas vezes a oportunidade de falar.

As pessoas não reparam que é um problema da sociedade inteira. Porque quem é que tem a actividade profissional que deseja fazer? Quem é que escolhe a profissão? «Porque quero fazer isto. Quero ir para médico, quero ser professor de meninos...» Não, é o furo que aparece. É onde há lugares vagos. Uma coisa que aparece, que é mais fácil de fazer...

[MJB] E o condicionalismo é tão forte... vocês todos os dias ouvem notícias sobre, por exemplo, o modo como se determina os percursos dos jovens nas universidades, no ensino e, evidentemente, nos empregos que vão ter, porque o Ministério diz: «Abre-se este curso ou aquele...», ou seja, não passa pela cabeça de nenhum jovem hoje...

[EC] Pensar: «O que é que eu quero fazer? O que é que me apetece?» São as saídas profissionais.

[TF] A vida torna-se uma estratégia.

Com os actores, é a mesma coisa. Porque os actores querem existir. Não querem fazer uma coisa, isto é, não há um desejo de produzirem um determinado espectáculo.

Todos os grupos independentes, antes e à volta do 25 de Abril, queriam fazer uma coisa determinada. Os grupos independentes quiseram não ter um patrão, não ter empresário, não ter outras pessoas a escolherem as peças que eles faziam, queriam fazer o teatro que eles gostavam de fazer.

[TF] Paixão.

Paixão. Pois, exactamente. Faziam, estavam. Foi isso que moveu as pessoas, não foi ser profissionalmente actor, isso era profissão de putas e chulos. Chego a pensar que, se eu fosse ministro agora, coisa que nunca

podia acontecer, mas, se fosse ministro agora, talvez achasse que o Teatro não devia ser subsidiado. Nem mesmo o Teatro Nacional...

[MJB] Na verdade, acho que isso não tinha consequência.

Ai não?

[MJB] Não. Tem a ver com as pessoas e o que elas querem que o teatro seja.

[TF] Pura e simplesmente acabava o teatro.

[MJB] Talvez acabasse...

[TF] Ora, vamos cá a ver. Sejam objectivos. Isto não é um problema do Teatro. É um problema da sociedade. O que o teatro pode fazer é o que temos estado a conversar: ser um teatro que escolhe temas, que seja uma alternativa na forma de fazer e, de alguma maneira, um exemplo. O que estivemos a falar. E que isso possa criar uma bola de neve que, devagarinho, possa ir transformando as pessoas, percebendo que há pequenas alternativas. Agora, digam-me onde é que estão as grandes alternativas a isto?

[EC] Antes do 25 de Abril... também durante a ditadura terá havido um momento em que parecia que era tudo igual e que não havia alternativas...

[TF] Mas sabíamos onde estava o inimigo.

[EC] Agora também sabemos onde está o inimigo.

[TF] Não sei. Há dias estava a ler uma entrevista e vi uma coisa muito interessante, a participação numa manifestação contra a guerra no Vietname, na Avenida Almirante Reis. E fomos ali porque era o Vietname, mas também estávamos contra isto tudo e íamos para a rua e fugíamos e tínhamos uma emoção forte e aquilo existia. Agora, morre um actor preto na rua, o Candé, houve uma manifestação/ /concentração junto ao Teatro Nacional D. Maria II e pronto, acabou. Faço-me entender?



BARBA AZUL, DE JEAN-CLAUDE BIETTE, ENC. CHRISTINE LAURENT, TEATRO DA CORNUCÓPIA, 1996 (LUIS MIGUEL CINTRA E GLICÍNIA QUARTIN), [F] PAULO CINTRA

[EC] Estamos a viver um período mundial bastante difícil.

[MJB] É difícil mobilizar as pessoas para alternativas.

Mas acho que não é por um movimento de massas, manifestações, que a transformação se consegue. Consegue-se afirmações, posições, que também é útil a gente ter conhecimento que existem. Mas não é isso, uma manifestação que vai modificar seja o que for. O que vai modificar é, muito a longo prazo, a adopção de formas de vida diferentes...

[TF] E de mentalidades.

Individualmente. Acho que... por exemplo, nunca mais abri a televisão, se vos disser que nem sei como se abre esta televisão, nem como se muda de canal, nem nada. Não sei. Porque não uso. Detesto. Então, como detesto televisão, tenho a sensação de serem umas coisas muito entediadas, que não dizem nada e que tornam todos os acontecimentos em banalidades. Portanto, ocupo o tempo que estaria com aquilo, de outra maneira, com pessoas. Diverte-me imenso conhecer outras pessoas, que não conheci. Ter conversa com este, com aquele, o fisioterapeuta, convidá-lo para jantar e coisas assim. É como uma alternativa...

[TF] Outras pessoas, outros mundos...

Outra maneira de viver, de relacionamentos entre pessoas. Não é fazer vista, não é sujeito a uma norma e isso é que é uma grande luta, porque estão a meter na cabeça da gente comportamentos estereotipados, a toda a hora. Só descansarão quando estiverem as pessoas todas separadas umas das outras, todas iguais sentadas em frente de um computador. Não pode ser. Portanto, toca de fazer o contrário. Escandalizar.

[MJB] Estou à espera do próximo escândalo. Depois da *Galinha*, queremos outro escândalo.

[TF] Esta sua fase de relação com o Porto é uma espécie de vida nova, não é?

Tenho de ter uma vida nova. De repente, tenho de me habituar a viver de outra maneira. Cheguei à conclusão que parei e parou uma quantidade de coisas na minha vida. Muitas pessoas minhas amigas morreram, acabou o Teatro da Cornucópia, e de repente percebi: «Pronto, acabou.» Isto é uma espécie de *post-mortem*, ou seja, depois da morte, a pensar sobre o que aconteceu.

[TF] Uma segunda vida.

E habituar-me a viver de outra maneira e a ter experiências de outra natureza. Conhecer pessoas diferentes, ter hábitos de vida diferentes.

[TF] Voltando ao Norte, é uma espécie de segunda vida sua, mas ao mesmo tempo uma descoberta. Quer dizer, dentro desta vida, ainda cabe fazer teatro, claro.

Sim. Vocês não digam, porque depois começam...

[EC, MJB e TF] Não.

[TF] É segredo.

[o segredo...]



LUIS MIGUEL CINTRA, NUMA PAUSA DE UM ENSAIO DE THE RAPE OF LUCRETIA, TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS, 2017, [F] TERESA GOMES

[TF] Aquilo que nos está a contar tem muito de relação comunitária, como quem produz arte no próprio local, os músicos e tudo isso. Alguma vez foi em pequeno com o seu pai, quando ele ia ao Norte, via representações... se foi, isso para si ficou para sempre?

Ficou, ficou.

[TF] Pelo lado da pureza...

Ficou completamente.

[TF] E estou a vê-lo, um bocadinho mais jovem, a andar por ali, com os olhos muito abertos a olhar para aquilo tudo. Aquela magia, aquele mistério, tomaram conta de si.

O meu irmão Manuel¹¹ já não apanhou, porque já nasceu muito mais tarde, sete anos depois de mim. Mas, naqueles anos em que eu era pequenino e o meu irmão Dinis já era vivo, a gente andava sempre com o meu pai a fazer coisas dessas. O meu pai¹² fez a parte portuguesa do *Atlas*

¹¹ Poeta, actor e encenador (1956-2020).

¹² Luís Filipe Lindley Cintra, linguista e professor universitário (1925-1991).



CHRISTIAN LUJÁN, LUIS RODRIGUES, ABRÉ BALEIRO E LUIS MIGUEL CINTRA, ENSAIO DE THE RAPE OF LUCRETIA, 2017, [F] [?]

Linguístico da Península Ibérica. Portanto, percorreu imensas aldeias, onde só se chegava de camioneta, que vinha quando vinha e coisas assim. Ficava num sítio que o padre lhe arranjava para poder dormir para fazer os inquéritos. E tinha muito bom contacto com as coisas populares, a sério. Sítios em que não havia estrada alcatroada. E a gente viveu muito isso. Por exemplo, no Verão, a minha mãe ficou comigo e com os meus irmãos, ou não sei se foi só com o Dinis, já não me lembro, numa pensão da Póvoa e o meu pai ia para o interior do Minho fazer inquéritos e, ao fim-de-semana, ia lá ter connosco à Póvoa. E as procissões, as representações e tudo isso, foi muito bebido do meu pai. Mesmo esta multidão de bonecos que tenho, o meu pai já tinha muita coisa que trouxe do Brasil. Coisas que agora estão nos museus brasileiros, do Vitalino¹³, que é um artista popular muito conhecido, uma espécie de Rosa Ramalho¹⁴ local.

[TF] E isso para si era um mundo absolutamente espantoso.

Sim, sim, sim. E depois lembro-me também que íamos assim como numa aventura. Por exemplo, vamos ver se conseguimos, num *Citroën* daqueles carochas, vamos ver se conseguimos chegar ainda com luz,

¹³ Ceramista popular brasileiro (1909-1963).

¹⁴ Ceramista popular portuguesa (1888-1977).

não sei aonde. E depois, estava um temporal enorme e nunca mais chegávamos, nunca mais chegávamos. E nós muito contentes, eu e o meu irmão, na bagageira da parte de trás, que tinha uma abertura para dentro do carro e a gente punha-se como se fossemos nas bolsas dos cangurus. Lá metidos os dois, a cantar... foi uma época fantástica. Vivíamos na ilusão de comer tortilha à espanhola e churros. *[risos]* Ficávamos no Hotel Mediodia, que é um hotel que ainda existe em frente da Estação de Atocha. E então, a nossa ilusão era ir a Madrid com o meu pai, para ao chegar comermos tortilha e churros, como pequeno-almoço.

[TF] Isso é muito gustativo. Acha que há algum paralelo entre o teatro e a culinária?

Ai, eu sei lá.

[TF] Então é tudo apetite, é tudo saboroso. Eu acho que há muito: os ingredientes que se põem numa peça...

Nesse caso, estou completamente reformado. Não me apetece nada. Estou quase sem dentes e com dificuldades em partir a carne, não como quase nada.

[TF] Mas era no sentido das papilas gustativas, dos ingredientes, o cozinhar, o que se faz até se chegar ao objecto final. Agora põe-se um bocadinho disto. Aumenta-se a temperatura, naquela cena acalma-se, é salgado, é doce...

Mas esse prazer da culinária nas gerações mais novas está a desaparecer. Só querem hambúrgueres e piza.

[MJB] Não sei se é tanto o resultado, mas o processo de ir fazendo a transformação.

[TF] Agora está a ferver, agora preciso baixar a temperatura...

[MJB] Mas é como a ciência.

[TF] Sobre temas. O Luis Miguel disse no princípio que era preciso falar de coisas que estão fora de nós.

Sim, senhora.

[TF] Fora de nós no sentido da transformação, no sentido da mudança, no sentido de termos lucidez. Que temas deveriam hoje ser mais pertinentes?

Ai, não sei. Acho que já não gosto nada de teatro. Quer dizer, vejo cinco minutos e já sei o que vai ser tudo o resto. Não tenho interesse de espécie nenhuma.

[MJB] Mas o que te interessava?

Acho que tem de ser muito de acordo com o que se quer dizer às pessoas do local. Acho que vai haver uma divisão do público, o que se calhar não é mau. É o contrário do que estão sempre a fazer, não é? Que é juntar o público todo numa sala muito grande, com poucos espectáculos, porque fica mais económico e atinge o mesmo número de espectadores. Acho que é o contrário do que devia acontecer. Devia ser mais no local. E as pessoas não estarem tão preocupadas com a visibilidade. O que interessa é o que se passa ali, não é eu ser visível para o conjunto da sociedade, mas o que vivi nesse momento.

[MJB] Porque agora o que temos é alguns espaços assim. Que são a norma, que dão a norma do teatro, que em princípio devemos gostar. Portanto, seria justamente desconstruir esse modelo?

Sim, sim.

[TF] O seu percurso, nesta última fase do seu trabalho, talvez tenha desenvolvido dois caminhos, dois vectores: por um lado, práticas de humor, comicidade, brincar, estar mais livre, já não ter de provar nada.

Sim, sim, sim.

[TF] E outro lado, em paralelo, umas vezes cruzando-se, outras não, um caminho de uma certa espiritualidade.

Sim.



LUIS MIGUEL CINTRA E JOSÉ TOLENTINO MENDONÇA, NUM RESTAURANTE POR OCASIÃO DO LEFFEST, 2015,
[F] ANTÓNIO COSTA

[TF] O Luis Miguel sente que isso é o retomar de uma origem sua?

Sim.

[TF] É um caminho de purificação, no sentido de...

[MJB] Dessa nova vida.

[TF] Dessa nova vida, de encontrar simplicidade, de se encontrar também noutros mundos?

Tomei consciência de que estava sempre muito mais perto de uma solução católica ou cristã do que de uma situação marxista e que, no fundo, não tenho nada que me ligue a isso. E comecei a achar a vida muito materialista e muito pouco produtiva.

Isso, e conhecer o Tolentino [de Mendonça], que é uma pessoa que modificou muito a minha vida. Porque gosto muito dele, muito, muito. E é uma pessoa que me deu um entusiasmo enorme, a discutir e a pensar. A pessoa que me atribuiu o cristianismo, outra vez. Tive uma educação católica, a mais rigorosa que se pode imaginar.

[TF] Mais do lado da sua mãe.

Por causa do meu pai. O meu pai teve uma evolução, até tenho vergonha de dizer, mas é parecidíssimo comigo. No fim da vida, voltou a ir à igreja outra vez e tivemos um tempo de afastamento exactamente paralelo. Mas é uma maneira muito individual de viver o cristianismo. Por exemplo, algumas das pessoas que mais acompanharam o meu pai foram dois ex-religiosos: o professor e historiador José Mattoso, ex-frade, e o... Ele era padre e deixou de ser padre e fez uma tese sobre filosofia da linguagem...

[MJB] O Fernando Belo¹⁵!

O Fernando Belo. O Fernando Belo e o Mattoso é que estavam quase sempre em casa quando ele estava muito mal e lhe fizeram muita companhia. E quando o meu pai morreu, saiu toda a gente do cemitério, fiquei sozinho lá em frente da campa e quem eram as pessoas que estavam à minha espera, o Fernando Belo e aquela monja dominicana, dali do Convento do Lumiar, onde passei a ir também, e foram as pessoas que estavam à minha espera, dizendo assim: «Olha, se alguma vez precisares de mim, não te esqueças, estou aqui para tudo o que vier.»

[MJB] Conheci mal o Fernando Belo, mas mesmo assim, nos poucos momentos em que estive com ele, era extraordinário. O que ouvi... a maneira como ele ria.

Era incrível, era incrível. E sabes uma coisa, há uma criatura de que gosto muito, que entrava na *Ilusão* [2014], que era a pessoa mais velha do elenco, uma senhora que se chama Vitória Pato. É uma pessoa extraordinária. Era muito amiga do Nuno Teotónio Pereira¹⁶. Essa senhora convidou-me um dia para rever um amigo antigo. Era para ir almoçar em casa dela com o Fernando Belo, que gostei imenso de rever e que naquela altura me entregou um texto que ele escreveu sobre mim, a minha voz. E não é que ele morre no dia seguinte a eu ter ido almoçar a casa com aquela pessoa.

¹⁵ Filósofo e professor universitário (1933-2018).

¹⁶ Arquitecto (1922-2016).

[MJB] Luis, nós vamos embora.

[TF] Vamos embora, mas estes momentos que são de perda, de profunda dor, correspondem também a revitalizações?

Sim, correspondem.

[TF] Fénices renascidas?

O mais possível.

[TF] No início da conversa, o Luis Miguel dizia-nos que esta fase tem sido de solidão, tem sido de morte. «Os meus pais foram, os meus irmãos foram, sinto-me só.» Mas sinto que há qualquer coisa de buraco, de solidão que enche. Ao mesmo tempo, ao longo desta conversa, sentimos, acho eu, que há qualquer coisa que... está a puxar para a vida.

Estou a fazer todos os possíveis para que isso aconteça. Mas às vezes... Por exemplo, aquilo que vos chocou tanto, aquela espécie de agressividade, tem que ver com isso...

[MJB] Sim, com reagir...

De reagir... ter vontade de estar presente. Mas quando vale a pena, não é? E não quero pessoas que me louvem, que me tratem como se fosse uma estátua. Aquela coisa de *doctor honoris causa*, quase peço a Deus que não aconteça. Porque estou farto de ser entronado e o que queria era ter companheiros, pessoas com quem dialogar, vivas. Agora... uma pessoa...

[TF] Quer dizer, o mundo do futuro passa pelo diálogo.

[MJB] Pelo encontro...

O mais possível.

[TF] Mesmo que seja na diversidade?

Sim, sim, completamente.

[EC] Mas também pela maneira como as pessoas se comportam no seu dia-a-dia. Também na forma como agem perante as coisas, desviando-se da norma...

Sim.

[EC] Acho que as coisas têm de começar lentamente, de forma individualizada, mas depois têm de atrair pessoas, para que se consiga dar a volta a isto.

O mais difícil de aceitar é que isso é um trabalho muito lento. E ter a humildade de aceitar que a nossa contribuição é esporádica.

[MJB] E tu falavas de uma questão naquele questionário, falavas do tempo, mas deixaste em suspenso. Pareceu-me ser uma referência ao facto de cada um de nós ser tão pequeno. Somos tão pequenos no tempo que o que podemos fazer é mínimo, mas, se fizermos, estaremos a participar nesse tempo.

Sim, sim, sim...

[MJB] Nesse tempo, não sei como, qual é a expressão que tu usas, uma massa, numa massa que não vê o indivíduo, mas o indivíduo está lá porque é ele que faz essa massa, é ele que faz esse tempo.

O Manoel de Oliveira é que me falava muitas vezes no fim da vida. Ele explicou-me que a história da morte era como se fosse os rios, o Tejo é diferente do Douro, é diferente do Guadiana, é diferente do Mondego, cada um tem a sua personalidade, mas, quando chegam à foz, todos se dissolvem no mesmo mar em que tudo se mistura. Acho que é exactamente essa sensação. Portanto, isso é difícil de conquistar, o prazer de não ser ninguém, mas, se nos juntarmos, quando chegarmos ao fim da vida temos a sensação de que ajudámos a continuar aquela massa enorme infundável de gente e de vida que não termina nunca e é por aí que se chega à necessidade de acreditar em Deus.

[TF] É qualquer coisa que se torna incondicional para as pessoas, não é?

É a generosidade pura. A nossa vida podia ser generosidade, pura e simplesmente. E tudo conduz para que seja exactamente ao contrário. Para que seja um treino de egoísmo, toda a educação das pessoas.

[MJB] Porque as pessoas são postas em situações de luta, de luta uns contra os outros.

É verdade, é.

[TF] Mas isso é uma deformação social, não é? A concorrência, a competição, o lado material permanente...

[MJB] A materialidade e a troca. Estamos a trocar sempre qualquer coisa com alguém. Ou é um bem ou é o afecto ou é o interesse ou é o olhar, portanto, há uma troca permanente que não é, nem o diálogo, nem o encontro...

[EC] E que não tem nada de generosidade.

[TF] Nem autenticidade.

Mas a autenticidade é uma oferta de si próprio aos outros.

[TF] Essa definição é maravilhosa.

Mas acho que é muito compensador. Se gostares de facto da vida. Se gostares da vida, gostas de outras pessoas, gostas de conhecer outras pessoas. E tens aí um entretém, é formidável, são muitas!

[TF] Há uma palavra que o Luis Miguel utiliza muitas vezes falando das pessoas com quem trabalha, com quem escolhe trabalhar, que é a palavra «curiosidade», que é esse pequenino impulso de desejarmos... De partir. Ir, ir. Não sei se chego, sei que parto.

Mas há uma coisa aí, uma perversidade, às vezes: tudo é possível, não há dimensão, portanto, tanto pode ser curiosidade sobre o mundo inteiro, como a curiosidade por esta coisinha que está aqui. Eu acho que a curiosidade tem de ser mesmo sobre o mundo inteiro. E sobre a História da Humanidade, sobre tudo. A tendência da Cristina (porque, no fundo,

acabo por conversar muito com ela sobre estas coisas) é conseguir que uma coisinha que ela viu, muito pequenina, contém todo o universo, mas também é verdade...

[MJB] É verdade.

Mas é muito uma maneira de conservar o ego muito forte, e eu acho que estou farto...

[MJB] É sobretudo uma maneira de se proteger, proteger, porque só estou ali, e, portanto, se vejo o mundo ali...

[EC] Não tenho de o procurar noutro lado.

[MJB] Estou, estou mais protegida.

[TF] Estou mais confortável.

Quando o Tolentino me pediu para fazer um prefácio num livro dele que era sobre orações, eu disse que não sabia, porque não conhecia a poesia dele, mas que fazia então sobre o que era a oração. E disse que achava que a oração não era dizer palavras, a oração era, para mim, um estado, uma maneira de estar em espanto perante o universo e, portanto, é uma atitude de espanto. Achava que a oração era conseguir estar em estado de oração permanente, ou seja, o espanto de achar interessante tudo, tudo o que se passa à nossa volta.

[EC] A curiosidade é o que nos leva à procura, é exactamente o contrário... quem não tem curiosidade são as pessoas que não procuram e que não evoluem. É preciso ter curiosidade para se continuar a busca das coisas... O que noto agora nas gerações mais novas (e se calhar também foi na minha, só que não conseguia criticar-me) é que parece que já sabem tudo. Isso faz-me uma certa confusão porque não têm a curiosidade.

[TF] Há o Dr. Google no meio disto tudo...

Não sabem tudo, sabem a maneira de saber tudo.

[EC] Acham eles.

Têm a internet. Um moço meu amigo, lá do Porto, nunca consigo que ele veja um filme do princípio ao fim...

[TF] Adormece?

Porque existe aquela maneira de ver o filme em acelerado. *[risos]* Portanto, ele vê um bocadinho...

[MJB] E já passou...

[EC] Não lhe interessa...

Percebe o género, depois faz zzzzzzzzz, já viu o filme. *[risos]*

[TF] Mas o Luis Miguel, neste momento, está numa segunda adolescência...

Estou mesmo a voltar ao interior do útero materno. *[risos]*

[TF] Estou a falar de pôr as coisas em causa, mas com uma mais-valia: já tem memórias.

Trabalhámos muito. Eu e a Cristina, trabalhámos muito. Muitas horas, muitas horas.

[TF] Mas teve compensações, não é?

Sim, algumas compensações, sim, mas muitos maus momentos também.

TF *[olhando a sala]* Este mundo de imagens à sua volta é absolutamente maravilhoso, Luis Miguel, maravilhoso.

Não sei onde deixar ficar. Nem a quem.

[TF] E aqueles grupos, aquelas pessoas mais novas que foram trabalhando consigo, não estão interessados em convidá-lo... O Luis Miguel fez *Um D. João Português* [2018] e fez parte do elenco do *Tio*



DINIS GOMES, JOANA MANAÇAS E DUARTE GUIMARÃES (1.º PLANO), NÍDIA ROQUE (DE PÉ), LEONARDO GARIBALDI (2.º PLANO), ENSAIO ABERTO NO MONTIJO DE UM D. JOÃO PORTUGUÊS, 2018, [F] LUIS SANTOS



JOANA MANAÇAS, SOFIA MARQUES, DUARTE GUIMARÃES, LUIS MIGUEL CINTRA, NÍDIA ROQUE E LUIS LIMA BARRETO (1.ª FILA), BERNARDO SOUTO, GUILHERME GOMES, LEONARDO GARIBALDI, RITA DURÃO, DINIS GOMES, LUIS SANTOS E JOÃO REICHA (2.ª FILA), MOMENTO DE PAUSA NOS ENSAIOS DE UM D. JOÃO PORTUGUÊS, CENTRO CULTURAL VILA FLOR, 2018, [F] JOÃO PEDRO VAZ



O PÚBLICO, DE FEDERICO GARCÍA LORCA, ENC. LUIS MIGUEL CINTRA, TEATRO DA CORNUCÓPIA, 1989 (LUIS MIGUEL CINTRA), [F] PAULO CINTRA

***Vanya* [2019] com uma companhia mais nova, os dois correram lindamente. Mas aquele grupo de gente que cresceu consigo na Cornucópia...**

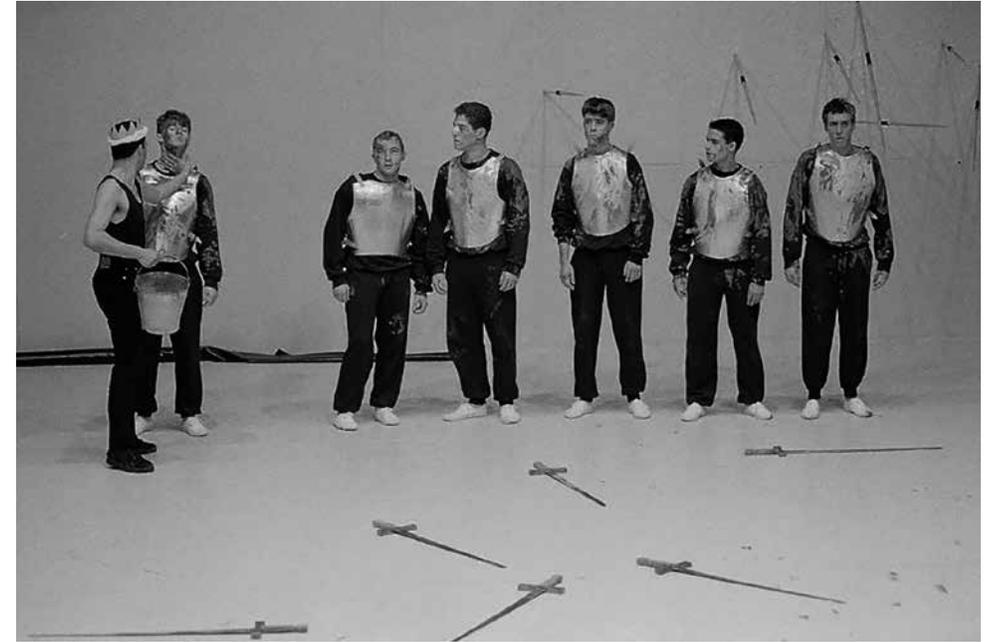
Gostam muito de mim, mas cada um tem a sua vida.

[TF] Estou a falar em termos profissionais.

Há pessoas que acho que ainda posso influenciar e que compreenderam a maneira de representar que já ninguém faz, com a construção de um trajecto interior da personagem – quer dizer, a gente estudar o papel não por aquilo que a personagem diz, mas pela maneira como a personagem se comporta e encontrar a justificação dentro da cabeça.

[TF] E uma curiosidade nossa. Alguma das imagens síntese de cada espectáculo tem um significado especial para si?

Há muitas. Gosto muito, na lindíssima colecção de cartazes da Cristina, por exemplo, d'*O Público* [1989], de *A história do Soldado* [2002], do



NICOLAU DOS MARES, DUARTE GUIMARÃES, FRANCISCO NASCIMENTO, NUNO LOPES, PAULO MOURA LOPES, HUGO SEQUEIRA E RICARDO AIBÉO, NUM ENSAIO DE OS SETE INFANTES (LENDA DOS SETE INFANTES DE LARA), TEATRO DA CORNUCÓPIA, 1997, [F] PAULO CINTRA

Filoctetes [2006], de *Os sete Infantes* [1997], gosto muito. Talvez um dia fique exposta num museu. Antes disso ou debaixo do entulho de um novo terramoto que uns ossos no Panteão. Talvez então eu já tenha compreendido mesmo o Espírito Santo, terceira pessoa da Santíssima Trindade, que não tem forma, mas, ao que se conta, tomou a forma de uma pomba branca quando o profeta João baptizou Jesus. A pombinha que, n'*A Divina Comédia* [1991], do Manoel de Oliveira deixou cair um cocó na testa do [Mário] Viegas¹⁷ poupando senhoras da qualidade de Maria João Pires, Leonor Silveira, Maria de Medeiros e Júlia Buisell, era uma simples figurante.

Onde reside a singularidade do olhar e do pensamento da Cristina Reis, co-criadora dos teus espectáculos, na construção dramática?

Há pouco trabalho de cenografia em Portugal para ser justo fazer comparações e dar-lhe todos os prémios possíveis. Mas já pensaram que a

¹⁷ Actor e encenador (1948-1996).



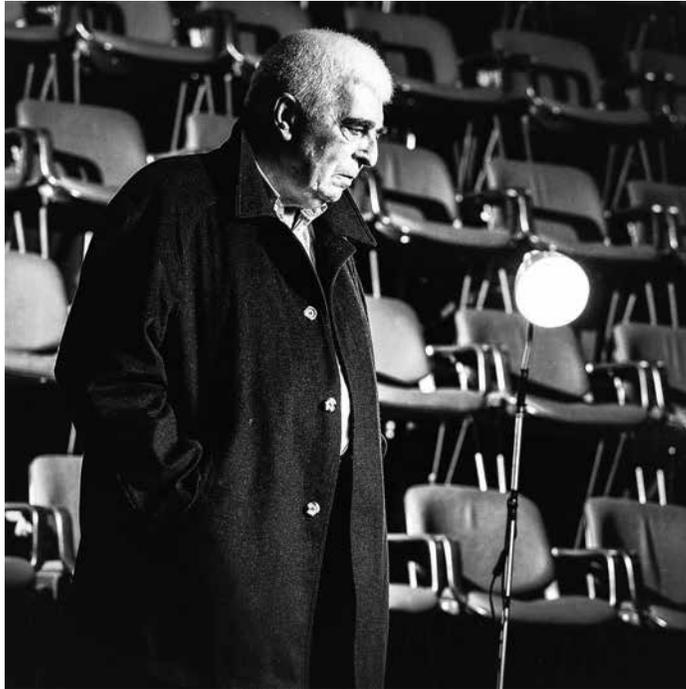
CRISTINA REIS E LUIS MIGUEL CINTRA, NA PREPARAÇÃO DE O DIÁLOGO DAS CARMELITAS, ENC. LUIS MIGUEL CINTRA, TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS, 2016, [F] CARLOS ANTUNES



PINTURA CONCERTO SINFÓNICO DE LUIS MIGUEL CINTRA EM JOVEM, OFERECIDA A JOÃO PAULO SANTOS NA ESTREIA DE O DIÁLOGO DAS CARMELITAS, ANOS 60, [F] [?]



JOÃO PAULO SANTOS E LUIS MIGUEL CINTRA, NUM ENSAIO DE O DIÁLOGO DAS CARMELITAS, TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS, 2016, FOTOGAMA DO MAKING OFF DE DIÁLOGOS - OU COMO O TEATRO E A ÓPERA SE ENCONTRAM PARA CONTOAR A MORTE DE 16 CARMELITAS E FALAR DO MEDO, REALIZAÇÃO CATARINA NEVES, [F] [?]



LUIS MIGUEL CINTRA,
TEATRO DO BAIRRO ALTO,
2000, [F] [?]

sua qualidade e interesse residiu sempre no trabalho ou no diálogo das suas mãos com a sua inteligência? Na implicação do seu corpo na fabricação do cenário e na sua concepção? Acrescento, porque sei, que será única por gostar mais da vida que do teatro. Esquecemo-nos muito que é da vida que se trata, no teatro.

Quando pensas as luzes para um espectáculo, como vês a relação entre a luz e a sombra?

Quando penso, não vejo. Mas quando vejo, penso. A iluminação é só relação entre luz e sombra. A menos que o cenário seja um buraco preto e não tenha nada nem ninguém dentro. Houve um excelente iluminador, artista e amigo, o Orlando Worm¹⁸, que me ensinou muita coisa em 1975, quando entrámos para o que depois chamámos Teatro do Bairro Alto, quando lhe pedimos que viesse iluminar os *Pequenos Burgueses* [1975], de Gorki, encenação do Jorge Silva Melo, com cenário e figurinos meus. Transformou o trabalho em aulas práticas para mim e para o meu primo

18 Iluminador português, fundador da Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo (1938-2010).



LUIS MIGUEL CINTRA, LEÇA DO BALIO, 2018, [F] ANNE CONSIGNY

Paulo Cintra. O que logo aprendemos à partida foi a reparar na direcção das sombras que cada projector faz. É o primeiro passo para passares na vida real a olhar para o sol, por exemplo. E descobrires outra coisa que nos ensinou: quantos mais projectores tens, menos luz desenhavas.

Que importância teve a Fundação Calouste Gulbenkian na vida da Cornucópia?

Muita importância. Apoiou tudo: bolsas em Inglaterra antes de a companhia existir para o Jorge Silva Melo e eu, e noutra área a Cristina Reis, apoio pontual para os espectáculos antes dos subsídios do Estado, pós-25 de Abril. Mas sobretudo a acção da Gulbenkian foi exemplar porque acompanhava de facto o que fazíamos, dialogava e permitiu-nos ver espectáculos fundamentais para nós que trouxe a Portugal: o teatro tradicional popular (*Floripes*, *Tchiloli*), *O Arlequim* [servidor de dois anos], do Strehler, a Royal Shakespeare Company dos tempos áureos, *L'Annonce faite à Marie*, de Claudel, a *Electra* em reconstituição clássica e em grego antigo. Mas essas iniciativas devem-se, como sempre, a pessoas e não a



LUIS MIGUEL CINTRA, ESTÁDIO DO DRAGÃO, 2019, [F] ANTÓNIO ROCHA

funcionários. Carlos Wallenstein¹⁹ era responsável pela secção de teatro e Osório Mateus²⁰ responsável pelo apoio ao teatro universitário. E pessoas como Pedro Tamen e João Bénard da Costa²¹ pertenciam aos quadros da Fundação. Era outra coisa. Respirava-se. E foi graças à Fundação que os grupos de Coimbra tiveram tanta importância. E que trabalharam cá dois encenadores muito importantes: o Vítor Garcia²² e o Adolfo Gutkin.

Através de alguns espectáculos fizeste-nos pensar sobre o que é o teatro, sobre o que vemos acontecer num palco. Ao fim de quase cinquenta anos de trabalho, sabes definir o que é o Teatro para ti?

Para mim, não é muito importante saber definir. O que sei é que, quando não pratico, dá-me cá uma fome... E em fraqueza sou incapaz de pensar. Afinal, já sei, é como o pão para a boca.

Achas que é na efemeridade, no inacabado, na imperfeição que reside a verdade do teatro?

¹⁹ Actor e autor (1926-1990).

²⁰ Encenador e professor (1940-1996).

²¹ Director da Cinemateca Portuguesa, crítico de cinema e ensaísta (1935-2009).

²² Encenador argentino (1934-1982).



MANOLETE, REVISTA TOUREIROS, 1949, [F] [?]

Acho. Fica sempre alguma coisa e espaço para continuar a pensar e fazer.

O que vai acontecer ao teatro se este continuar a ser um produto para venda e consumo, como tens afirmado?

Não é a mim que devem perguntar, é aos que têm o financiamento balizado por esses critérios... Adoro esta expressão: «balizado». Sabem, há relativamente pouco tempo entrei pela primeira vez num estádio de futebol. No do Dragão. Há muitos anos que não via um espectáculo tão bom. Minto. Vi uma tourada na *maestranza* de Sevilha e o *Misteri* de Elche, há menos de cinco anos. No Estádio do Dragão, tive vergonha de fazer teatrinhos.

FIM