

**NA PRIMEIRA
PESSOA
INTERVIEW**

SINAIS DE CENA III.2
DEZEMBRO DE 2023

ANA CLARA SANTOS

JOÃO BRITES
O TEATRO É A ARTE DA VIVÊNCIA

JOÃO BRITES O TEATRO É A ARTE DA VIVÊNCIA

ANA CLARA SANTOS

CENTRO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTE E COMUNICAÇÃO (CIAC - UNIVERSIDADE DO ALGARVE) E CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

Ao longo dos últimos 49 anos (1974–2023), João Brites afirmou-se, no panorama artístico nacional, como dramaturgista, encenador e diretor artístico do Teatro O Bando, que fundou no seu regresso do exílio em Bruxelas e que tem atualmente a sua sede em Vale de Barris. Foi, durante mais de vinte anos, professor na Escola Superior de Teatro e Cinema, tendo sido distinguido, no decorrer das últimas três décadas, com vários prémios de teatro e condecorações, incluindo o prémio Almada (2004) e o grau de Comendador da Ordem do Mérito (1999).

Foi ainda cofundador da delegação portuguesa da ASSITEJ (Association Internationale du Théâtre pour L'Enfance et La Jeunesse), coorganizador dos Primeiros Jogos Populares Transmontanos, diretor artístico (1999–2008) do FIAR (Festival Internacional de Artes de Rua), diretor da Unidade de Espetáculos da EXPO'98 e comissário da Representação Oficial Portuguesa na 12.ª Quadrienal de Praga (2011). Os seus espetáculos dos últimos anos basearam-se na reescrita para teatro da *Divina Comédia* de Dante Alighieri: *Inferno* (2017), *Purgatório* (2019), *Paraíso* (2022); da trilogia de Mia Couto *As Areias do Imperador com Netos de Gungunhana* (2018); e de um texto inédito de Gonçalo M. Tavares, *Porta* (2021).

O João Brites recebeu-me, no dia 28 abril de 2023, no seu espaço de trabalho em Vale de Barris, para esta entrevista presencial. Conheço bem este espaço e sei como ele carrega a história e o arquivo do Teatro O Bando. Aqui nascem ideias e projetos, reúne-se a equipa artística, e, mais recentemente, o núcleo de inquietação. Este espaço era, portanto, propício para visitar, na primeira pessoa, procedimentos, conceitos, formas de fazer e de pensar o teatro.

As entrevistas já foram muitas ao longo da carreira no sentido de deixar uma palavra sobre o teu percurso, sobre o Teatro O Bando e sobre a forma como, neste local, se concebe a criação artística teatral. Não queremos que esta seja mais uma entrevista de retrospectiva. Queremos que ela situe o artista a partir do lugar de onde fala e de onde pensa o teatro. Sei que já falaste algumas vezes sobre isto, mas também me parece importante que nós voltemos a esse lugar onde tudo começa para percebermos o lugar de onde tu falas quando te projetas como artista e percebermos de que maneira é que a tua formação enquanto artista plástico pôde moldar a forma como tu concebes hoje o teatro ou como tu foste construindo esse caminho. Será que o diálogo que se estabelece entre o teatro e as outras artes é um ponto fulcral na tua atuação?

Parece-me que existem duas linhas paralelas que às vezes se confundem e se cruzam. Uma linha é de **intervenção política** marcada pelo facto de em criança viver num país onde o fascismo domina com o seu implacável aparelho policial. Aos dezasseis, dezassete, dezoito anos, participo em ações da Pró-Associação dos Liceus e é neste contexto que acabo por ser proibido de estudar durante um ano. A iminência de ser chamado a combater na guerra colonial leva-me a procurar refúgio na Bélgica. Aí não perco o contacto com as greves, com as ocupações, particularmente a da minha escola em Maio 68. Outra linha é de **intervenção artística** que se vai circunscrevendo ao teatro e que começou com o desenho e a gravura. Dei-me conta há pouco tempo de que tive desenhos publicados na secção juvenil do *Diário de Lisboa*.



LICEU PEDRO NUNES, JOÃO BRITES, 1958 (TERCEIRO DA ESQUERDA PARA A DIREITA NA FILA DE CIMA), [F] ARQUIVO PESSOAL.



JOÃO BRITES NUMA SALA DA CASA NO CACÉM, 1966, [F] ARQUIVO PESSOAL.

Que estão no arquivo d'O Bando?

Estão em minha casa arquivados no meio de catálogos das exposições onde participei ainda em Portugal antes de me exilar. Quando vou para Bruxelas, vou às cegas. Não é como hoje, que encontramos toda a informação necessária na Internet. Ao evitar inscrever-me numa Academia de Belas-Artes mais conservadora tive a sorte de me deparar com uma escola fundada por Van de Velde que tinha vindo da Bauhaus para fundar La Cambre.

La Cambre onde fizeste a tua formação artística em Bruxelas...

Sim, isso foi decisivo. Tive de comprovar que já tinha feito alguns trabalhos de pintura e sujeitar-me a um exame de admissão.

Já estavas inscrito aqui na Faculdade de Belas-Artes? Chegaste a frequentá-la?

Não a chego a frequentar, ainda que tenha sido admitido em Arquitetura. Saio de Portugal com a intenção de contribuir para uma qualquer mudança da sociedade, mas também com um sentimento de impotência perante tão grande percentagem de analfabetismo, de tanta fome e discriminação. Sabia que não queria refugiar-me numa ilha à procura de uma felicidade individual. Sabia que não era só a minha vida, não era só a vida dos meus, não era só a vida dos que estavam perto, não era só a vida dos meus amigos, não era só a vida da minha aldeia, da minha terra. Tinha de encontrar um caminho político e estético que pusesse em causa a subserviência, que estivesse ao serviço do povo – hoje diz-se população ou portugueses –, ao serviço de uns revolucionários, muito poucos, que não desistiam da luta pela liberdade. Como a esmagadora maioria andava de cabeça baixa, parecia impossível sair da ditadura.



JOÃO BRITES COM PRENSA DE GRAVURA NA COMUNIDADE INTI, VLEZEMBEEK, 1972.
[F] PIERRE LUCAS.



JOÃO BRITES, [F] ARQUIVO PESSOAL.

Muito individualismo, não?

Um individualismo que nem os próprios reconhecem. O submisso concentra o olhar no que está mais perto, na filha doente, no emprego ou na falta dele, na sua família, na sua casa. Nem todos são assim, claro. Na tal escola tive a sorte de encontrar professores como Jo Delahaut que não vinha a Portugal nem para passar férias, enquanto o regime salazarista se mantivesse de pé. Era um abstracionista, diria radical. Só pintava quadrados, apenas quadrados a preto e branco. Era um companheiro que tinha uma visão eclética, conversava comigo e incentivava-me a encontrar o meu próprio gesto artístico. No ano seguinte, saio de Pintura Monumental para o *atelier* de Gravura, aproveitando a bolsa que, entretanto, me foi atribuída pela Gulbenkian para me especializar na área onde tinha mais experiência. Em Lisboa, comecei na água-forte com artistas como a Alice Jorge, o Hogan, o Hayter. Na Cambre, foi-me permitido reagir por contraste aos negros de Marchoul que conseguia evocar a cor sem ela lá estar. A minha insistência nos tons solares, dava consistência à ideia de que eu era um artista latino que vinha do Sul.

Eu gostaria que nós voltássemos à tua ideia da abstração porque acho que é um conceito fulcral, pelo que pude acompanhar no teu trabalho. Mas gostava de voltar à tua atuação durante a ditadura e a essa experiência do coletivo que já levas, muito jovem, para a Bélgica. Em Bruxelas, também isso, de alguma forma, se ampliou? Em Portugal, nessa altura, os jovens tinham de se organizar para atuar. A ação era uma ação que tinha mais força se fosse concertada. Havia uma união. Isso fazia sentido. Aquilo que me parece muito interessante na tua atuação enquanto artista é que depois, quando voltas para Portugal, fazes disto um modo de pensar o teatro e a arte, que manténs ainda hoje. Gostava que te referisses um pouco a esta dimensão. Nada acontece ao acaso.



Eu acredito que nada acontece ao acaso. As nossas experiências vão conduzindo o nosso percurso.

Tens razão. O que é fundamental é a necessidade de me inserir em pequenos grupos, de me entregar a eles e de eles confiarem nas minhas mãos como eu confio nas deles. Muito mais tarde, quando todos fazemos escalada e estamos em perigo nos ensaios de *Bichos* (1990), lembro-me de ter a vida presa por um fio, por um fio que estava nas mãos do outro, tal como acontecia quando nos escondíamos da polícia política. Qualquer deslize podia ser fatal. Nunca vivi na clandestinidade, participei apenas em operações clandestinas: reuniões em casas onde nunca conseguiria voltar, pichagens a nitrato de prata contra a guerra, lançamento de panfletos do elevador de Santa Justa. Tudo isso contribui para o fortalecimento de um espírito coletivo, onde existe contenção, secretismo. Mesmo estando com os outros, uma pessoa está vulnerável, mas essa vulnerabilidade também cria coesão.

E força, não é?

A força que bem precisa quem vai dentro. Nunca se sabe quem aguenta. Uma noite, ao voltar a casa, apanho o comboio para o Cacém, abro o jornal e vejo uma notícia perdida nas páginas do meio. Dizia que prenderam um “terrorista” que dava pelo nome de Feliciano. Não respiro. Este era o pseudónimo que eu tinha no Partido Comunista. Olho para os passageiros arrumadinhos em filas, sem querer, talvez para ver se algum deles sabe que sou eu.

Mas não eras tu. Era um colega...

Exato, era outro, mas pensavam que era eu. Não percebi logo que quem tinham apanhado em vez de mim era o José Augusto, um garoto que, na altura, tinha dezasseis anos.

Era um colega teu que não te denunciou quando foi preso?

Colega? Não estava à espera dessa palavra. Era um colega que frequentava comigo o Liceu Pedro Nunes. Esteve em Caxias durante seis meses, que era o máximo que podia estar preso sem ir a tribunal. Realmente, não falou e eu, realmente, não fui preso. A vida vivida molda o carácter sem darmos por isso. Continuo empenhado em trabalhar num coletivo, no entanto, quando estou no meio de muitas pessoas anseio por estar sozinho. Depois, sinto-me mal, quero voltar atrás, tenho um sentimento de perda por não ter conseguido vivenciar o presente.

Se calhar, também precisas desse tempo, só, para criar, que deriva da tua experiência na Gravura, uma arte que, de algum modo, também envolve o artista de uma forma mais solitária. É engraçado haver essa dualidade entre a necessidade de estar sozinho e a busca pela criação em coletivo.

Quando fazia gravura era uma espécie de eremita que fazia suspirar os retângulos. No teatro ponho em causa a convencional área cénica quando me insiro nas primeiras criações coletivas. Ando entre o teatro performativo do Clou dans la Langue (1968) e o teatro panfletário que dava pelo nome de Théâtre Rouge (1970). A escolha de me exercitar em grupo faz de mim uma pessoa diferente. Sou o que vou sendo com o que os outros fizeram de mim. Tenho consciência de que isso exige mais empenho, mais desgaste, uma maior elasticidade mental para criar a **interdependência criativa** que procuro. As coisas que me aconteceram alimentam-se umas das outras. A organização do Bando também é o resultado das experiências que tive nas organizações políticas. Talvez não seja por acaso que prefiro usar a noção de interdependência cénica quando me refiro à contracena. Em cena, cada personagem só existe numa



JOÃO BRITES E JOSÉ ABEL (DE COSTAS), CATARINA, THÉÂTRE CLOU DANS THÉÂTRE NO THÉÂTRE POÈME EM BRUXELAS, 1968, [F] PIERRE LUCAS.

dependência do outro, o pior é quando dá a resposta sem o outro ter tido tempo de fazer a pergunta.

No teatro, quando nós falamos de contracena, estamos sempre a pensar entre atores, de personagem para personagem. Há ali um jogo, dependendo das escolas. Mas, quando tu agora aplicas esta noção de interdependência, vais muito para além dessa noção, desse conceito que nós temos de contracena, porque não é só entre personagens, é entre personagens e encenador e diretor de cena...

Não é só ativo, é ativo e reativo. Se não se consegue estar passivo a ouvir nunca se consegue ficar dependente. Eu só existo se o outro se meter comigo. No coletivo também é assim, é quando o outro interfere comigo que eu ganho convicção. Nos últimos anos, partilhei a direção da Cooperativa com o Raul Atalaia, o Guilherme Noronha, o Miguel Jesus. Atualmente é a Suzana Branco e o João Neca que estão comigo. Na vida, quero dizer, na realidade, personalidades tão diferentes como as nossas protagonizam processos coletivos de criação que insistem na ideia de que cada um só existe quando não se esquiva às perguntas e às respostas do outro. No teatro, quero dizer, na ficção, personagens autónomas dão cabo do teatro, como sabem o que vai acontecer não criam a ilusão de não saber, tornam-se previsíveis, entram numa contracena que não depende do que o outro diz ou do que o outro faz. Quando enceno um espetáculo, apercebo-me de que sou o resultado das dúvidas que me obrigam a reagir. Essa reação é resultante da **interferência** e não de uma espécie de reação em que eu fico na minha e o outro fica na sua. Há uma **mudança qualitativa** quando existe essa **interdependência**. Foi o que me aconteceu na vida quando fiquei oito anos no estrangeiro proibido de voltar a Portugal. Aproveitei o verão para fazer milhares de quilómetros à boleia



JACQUELINE TISON, JOÃO BRITES E ANTÓNIO PILAR DE FÉRIAS, ARDÈCHE, SUL DE FRANÇA, 1967, [F] PIERRE LUCAS.

com um grupo de amigos. Conheci condutores solitários, famílias, camionistas, guardo uma boa recordação de muitos deles. Quando dizia que era português pensavam na melhor das hipóteses que eu era espanhol. Em Bruxelas, conheço migrantes de outros países, associo-me a grupos formais e informais de organizações políticas que reúnem estudantes e artistas nas áreas das artes visuais, do teatro, da música, do cinema. Acabo por me separar das organizações portuguesas que veem a arte contemporânea como um produto da burguesia.

Afastaste-te, portanto, um pouco da comunidade portuguesa...

Afasto-me de uns, aproximo-me de outros como o AMADA, uma organização de flamengo que os de fora dizem que é de extrema-esquerda. É uma tendência maoista que inusitadamente junta artistas e estivadores para equacionar a relação entre a **arte abstrata** e a intervenção política. É uma das poucas organizações, talvez a única, que considera ser, para a causa, um fator positivo colocar a arte não-figurativa ao serviço do movimento revolucionário. Era aceitável e até desejável que as intervenções na rua, nos cafés, nas greves, fossem influenciadas pela contemporaneidade artística. Isso era muito novo para mim e dava resposta a uma contradição que não conseguia resolver. O realismo socialista era um tampão que não deixava conjugar uma coisa com a outra e eu não queria abdicar de nenhuma delas. Eu tinha perguntas sem resposta: está bem, fazes arte abstrata, tens esse direito, mas para que serve? Ficas bem contigo? O povo não precisa de outra coisa?

A questão da utilidade da arte. Voltamos sempre à mesma questão...

Acho que a arte é um bom pretexto para viver de outra maneira, para estar com pessoas conhecidas e desconhecidas, para nos aproximarmos uns dos outros. Bem, para aproximar e dividir... não nos podemos dar bem com todos. Agora que passaram mais de cinquenta anos, constato que as experiências de vida a que poderia chamar **vivências**, mesmo aquelas que parecem não estar relacionadas com a criação teatral, influenciaram o *modus operandi* do que fui cocriando ao longo do tempo. A questão de vivermos juntos, de partilharmos as mesmas **sensações concretas**, de discutirmos numa contínua tensão conduzem-nos mais uma vez à noção de interdependência. Nos finais dos anos sessenta, aparecem as chamadas comunidades,



JOÃO BRITES (DE JOELHOS) BERNARD DAMIEN (DE PÉ), JACQUELINE TISON (DE JOELHOS), SE OS TUBARÕES FOSSEM HOMENS SERIAM MAIS AMIGOS DOS PEIXINHOS?, THÉÂTRE INTI, BRUXELAS, 1970, [F] ARQUIVO PESSOAL.

umas mais místicas, outras mais políticas ou relacionadas com o ambiente, ou simplesmente para cada um não gastar tanto dinheiro ao alugar uma casa. Quando começo a viver numa comunidade em Vlezebeek, a uns dez quilómetros de Bruxelas, não previa que fosse tão marcante. Um pouco depois, Jacqueline Tison obtém o prémio de vocação artística e com esse dinheiro fundamos o Théâtre Inti (1971) com o propósito de realizar espetáculos para as crianças que brincam na rua. O tipo de organização interna na Comunidade Inti confunde-se com a distribuição de funções no grupo de teatro. Mal sabia eu que anos depois esse tipo de equilíbrio entre tarefas manuais e intelectuais estariam na génese do Teatro O Bando (1974).

Podes voltar à vivência dessa altura e explicar como era viver em comunidade?

Como éramos todos artistas e não tínhamos regularidade na entrada de verbas, púnhamos o que recebíamos num pote. Tudo. A verdade é que o Jean Marie Fievez parecia estar no auge da carreira, fazia cenografia para várias óperas na Alemanha, ganhava muito dinheiro e não se importava de lá pôr tudo o que recebia. Nós, quando precisávamos de coisas para a casa, ou de roupa, ou de sapatos, íamos ao pote. Não havia uma conta, não havia um registo do dinheiro que entrava e que saía. Nem um papel a dizer este entrou com tanto, este outro entrou com tanto. Nada. Se íamos juntos ao cinema, havia um que pagava os bilhetes de todos, se íamos comer ao restaurante havia um que pagava tudo. Os que assistiam a estes gestos benevolentes não compreendiam como é que isto acontecia sem qualquer acerto ou discussão entre nós.

Eras muito jovem na altura. Foi uma lição de vida...

O mais curioso é como acabou. Não, não é o que estás a pensar, não foi o tal cenógrafo que desistiu de lá pôr todo o dinheiro que recebia. Foram os outros que se zangaram por ele não fazer nada em casa. Disseram que não eram seus criados, que não estavam dispostos a fazer tudo o que ele não queria fazer. E eu fiquei a matutar: como é que no seio de um **coletivo**, se aceitam as tarefas que naturalmente encaixam no que se faz com todo o gosto e se aceitam as tarefas que ninguém quer fazer? Esta contradição evidencia a dificuldade em partilhar o poder e subverte a noção de propriedade. O primeiro carro que comprei estava registado em nome de quem fazia tapeçaria na comunidade; em contrapartida, eu andava com o carro que essa pessoa tinha comprado. Quando, mais ou menos de



JOÃO BRITES, JACQUELINE TISON E HORÁCIO MANUEL, O OVO, ENC. JOÃO BRITES, SABUGO, 1975, [F] JOÃO ALMEIDA.

repente, volto para Portugal, trocamos de carro para os registos de propriedade estarem conformes. Nenhum de nós foi ver se existiam riscos ou amolgadelas. E foi assim que logo a seguir ao 25 de Abril trouxe para Portugal o Citroën dois cavalos que carregava no tejadilho as placas de cenário dos espetáculos *A Boneca* (1974), *O Pastor* (1975) e *O Ovo* (1976). A vida em comunidade não durou muito tempo...

Mas foi, claro, uma experiência marcante que deixou vestígios...

Não deixou de ser o exercício inesperado de uma **utopia possível**. Provámos que estava ao nosso alcance. Quando começámos no Teatro O Bando, éramos todos diretores, técnicos, produtores, comediantes, carregadores. Tínhamos todos o mesmo salário com o montante devidamente aprovado em assembleia. Esta decisão igualitária resultava da anterior experiência de vida na tal comunidade. Ainda hoje, o salário mais alto não chega a ser o dobro do salário mais baixo. Com os poucos recursos que temos, tentamos ter critérios que se apliquem a todos e, neste sentido, damos um pequeno apoio ao cooperante que acaba de ter um filho, ou que perde um familiar mais chegado. A questão do **coletivo**, a questão da **política**, as questões da **ética** e da **estética** estão diretamente relacionadas com as **vivências** que, pouco a pouco, vão sustentando o desejo de quem quer compreender o que está no cerne da cidadania. A prática social num pequeno grupo exercita relações pessoais no quadro de um microcosmo que pode organizar-se criativamente de outra maneira. É um ensaio sociopolítico de um grupo restrito que procura ter reflexo na sociedade alargada, é um processo artístico que procura a construção de obras menos previsíveis. Em arte, o contágio pode ser uma coisa boa, pode ser a prova de que do impuro pode surgir a beleza purificada de uma obra inesperadamente **singular**. O coletivo também é assim quando consegue transformar qualidades e defeitos em algo que transcende o somatório das personalidades. Mas temos de admitir que nem sempre podemos defender que é “proibido proibir” se um dos elementos do coletivo, pelas suas ações, desnorteia princípios elementares.

Nesses tempos, houve algum projeto que se tenha destacado pela sua atuação e que te tenha marcado?

Um estudante da INSAS ao sair desta escola de cinema comprometeu-se em fazer um espetáculo de rua para crianças com alguns insuficientes recursos. O projeto chamava-se Sem Caras (1972), segundo espetáculo do Théâtre Inti. Entretanto, não sei, recebeu o telefonema de um cineasta para ir a Paris fazer um filme. Por causa do dinheiro, do prestígio, ele hesitou, mas não foi. Entre nós nada estava escrito, não havia contrato. E eu fiquei a pensar... porque raio é que ele não foi? Acredito que se ele desse o dito pelo não dito, tinha de mudar de amigos. A conduta irrepreensível depende da vontade de cada um, mas os que não confundem amizade com amiguismo detetam os oportunistas, não piscam o olho entre si, como a dizer que se fossem eles, faziam a mesma coisa. Hoje seria mais difícil tomar a mesma decisão. E eu pergunto-me porquê.

Porque o mundo também mudou...

O mundo terá mudado, mas o que mais mudou foi o comportamento dos amigos que nem sempre tomam uma atitude mais pedagógica, menos condescendente. A qualidade das pessoas é a mesma, as pessoas não eram melhores nesse tempo. O salve-se quem puder sempre foi a resposta do ser solitário que tem medo de perder o pouco que tem. Não é tanto o mundo que muda, é a qualidade dos amigos que perdem o norte. Tanto ontem como hoje, quem falta à palavra dada devia assumir que tem de mudar de amigos.

É como se se deixasse de ter um lugar naquele coletivo porque se rompia com aquela forma de funcionamento..

O compromisso com as ideias de esquerda tinha outro peso. Talvez existisse menos retórica, não sei, retórica sempre houve, mas existia mais coerência ideológica. Onde está a noção

de honrar a palavra dada? De não dizer uma coisa diferente da que disse ontem sem justificar a mudança de posição? Atravessamos uma época onde prevalece o esquecimento de quem afirma e o esquecimento de quem ouve. Por isso tenho cada vez mais prazer em encontrar uns poucos velhos amigos que, muitos anos depois, têm mais rugas, mais cabelos brancos e ainda mais brilho no olhar. Aquele brilho que só os valentes podem ter. Digo valentes porque me refiro à valentia que é preciso ter, quem defende na teoria e na prática os mesmos valores existenciais. Não é só uma questão de ideais e de razão, é mais um compulsivo afeto que assim se manifesta.

Voltando a essa ideia de coletivo, quando regressas a Portugal depois do 25 de Abril, sentiste uma grande mudança ou foi verdadeiramente difícil criar aqui um coletivo? Como é que isso se organizou e como é que foi o caminho que esses jovens traçaram para outra realidade que era a realidade portuguesa, quase decadente, em termos artísticos?

Costumo dizer que migrei duas vezes, uma para lá, outra para cá. Para lá foi mais difícil. Só o refugiado que se exila, o emigrante que sai do seu sítio conhecido compreende a sensação que também eu tive quando cheguei a Bruxelas para lá ficar. Era a sensação de andar a passear nas ruas e de ter a certeza de não encontrar ninguém conhecido. Ao voltar foi muito diferente, mesmo os que não conhecíamos pareciam uns amigos desconhecidos. Rompera-se a maldição de apenas conseguir voltar depois morto.

Isso era uma sensação de liberdade?

Tudo parecia possível. Em vez de eu ser visto como um pobretanas que vinha dum país latino, pior ainda, confundido com um marroquino que fazia os trabalhos que os belgas não queriam

fazer, agora chamam-me companheiro e olhavam para mim com a esperança de eu fazer uma qualquer coisa importante. Neste ambiente de grande liberdade foi fácil eu desenhar um projeto com a Jacqueline e encontrar o Cândido Ferreira, logo a seguir o Raul Atalaia e o Horácio Manuel, mais tarde o núcleo é reforçado com Paula Só, Antónia Terrinha, Bibi Gomes, Nicolas Brites, Fátima Santos, entre outros. Depois entra no Bando a insubstituível Natércia Campos com um renovado conceito de produção. Aqui está um exemplo da coerência ideológica de

GONÇALO AMORIM, ANDRÉ AMÁLIO, PAULA SÓ, HORÁCIO MANUEL, PEDRO GIL, SUZANA BRANCO, RAUL ATALAIA, ANTÓNIA TERRINHA, EM FUGA, ENC. JOÃO BRITES, SEDE VALE DE BARRIS, 2001, [F] LIA CARVALHO.



que eu falava. Apesar de injustamente acusada de pertencer às FP25 nunca se demarcou publicamente de Otelo e isso valeu-lhe uma pena de prisão. Recordo que a sentença saiu primeiro nos jornais, pensámos nós, com a intenção de lhe dar a oportunidade de fugir. A Natércia andou com a mala feita no carro mais de uma semana. Quando, a meu lado, na Praça de Espanha, um polícia à paisana lhe coloca a mão no ombro, só diz que já estava à espera, que nem tinha de ir a casa, que gostava apenas de poder despedir-se dos companheiros que estavam a ensaiar, mesmo ali, no Teatro Comuna. Esse favor foi-lhe concedido. Segundo sei, a única coisa que ficou provada em tribunal foi que terá cedido a um “arrepentido” a casa que tinha alugado para férias. A justiça, nem em democracia é infalível. Nunca esta mulher se foi abaixo. Estava sempre pronta para aceitar aquelas propostas artísticas que de tão loucas parecem impossíveis. Imagina! Eu a precisar de um comboio para fazer *Gente Singular* (1993) e ela a conseguir a cedência gratuita de uma locomotiva a vapor. Durante dois meses os espectadores entram na estação de Entrecampos e viajam até à estação de Alcântara. O comboio de três carruagens circula no meio do tráfego ferroviário normal, mas está ao serviço exclusivo do Teatro O Bando. Quarenta espetáculos! Agora os comboios são elétricos e há muito mais portugueses negros a viajar na linha de Sintra. Ainda bem. Eu próprio já fui um estranho num país estrangeiro. Agora tenho orgulho em ver o meu país como um lugar escolhido pelos que terão sido estranhos e que hoje são tão portugueses como eu. Desde a Revolução dos Cravos que se abrem as portas de uma comunidade que estava trancada entre o oceano e a meseta ibérica. Voltar a este território, depois de ter sido obrigado a um longo exílio, é aceitar começar de novo a sentir-me um pouco só outra vez.



MADRUGADAS, TERREIRO DO PAÇO, 1999, [F] RUI CUNHA.

E, nessas circunstâncias, o que é que mais nos marca e nos toca?

Partir pode não ser o pior, mas voltar é bem melhor. Entrei por Badajoz no tal “dois cavalos”. Era verão. De madrugada o solo fica ligeiramente molhado. Claro que o cheiro da terra foi o que mais me impressionou. Pensava que seria o cheiro do mar, acabou por ser o cheiro da terra. Na realidade, é a epiderme que deteta a temperatura, a humidade, mas é a vibração de um calor que tem cheiro que predomina. Esse cheiro prolonga-se nas pessoas, nas ruas, nos mercados, nos restaurantes. Em comparação com o mar do Norte, aqui a extensão da água salgada tem uma cor deslumbrante que pinta com otimismo a criatividade de cada um.



CARROÇA RES PUBLICA, COMEMORAÇÃO DO CENTENÁRIO DA REPÚBLICA, 2010,
[F] ARQUIVO D'O BANDO.

Para o ano, festejamos os 50 anos da Revolução dos Cravos. Esperam-se grandes comemorações. Suponho que O Bando já esteja a preparar-se. É intenção d'O Bando comemorar estes 50 anos dentro de alguma estrutura mais abrangente ou O Bando tem um plano definido para estas comemorações à imagem daquilo que já fez no passado?

Olha, [risos] desta vez não vamos confundir a realidade com a ficção como fizemos em 2014 ao ocupar a rádio TSF para comemorar o 25 de Abril. Para o ano não temos previsto nenhum

macroevento, ao contrário do que aconteceu no passado com *Madrugadas* (1999) no Terreiro do Paço ou com *Bigodes* (2010) que, na Praça do Município em Lisboa, assinalava o centenário da implantação da República na presença de altos responsáveis políticos. Não sei se devo contar...

Deves, pois. Conta, para memória futura.

No meio de centenas de atores com chapéus de chuva pretos, duas mulas puxavam duas carroças, uma carregada de pão enfarinhado, outra carregada de estrume; esta não a queriam deixar entrar, talvez fosse pelo cheiro, mas ouvi dizer que

o serviço de segurança tinha receio de que algum tresloucado atirasse com estreme ao senhor Presidente. Acabou por tudo correr muito bem, com transmissão em direto na RTP, dentro de um horário controlado ao segundo. A única coisa que deu para o torto foi a passagem da mulher que simbolizava a República e que, de pé em cima de um cavalo, devia atravessar a praça na diagonal. Durante o percurso, um fotógrafo dispara o *flash* de frente para o cavalo. O animal assusta-se, recusa-se a andar; a amazona mantém-se de pé, tenta avançar, não consegue, decide virar o cavalo, continuando em cima da passadeira vermelha, mas a trotar de costas. Durante o dia, recebi uns telefonemas a felicitar-me por ter tido a ideia genial de colocar a República Portuguesa a andar para trás durante os cem metros da travessia.

Fabuloso! Portanto, se bem percebo, em 2024, não teremos o Teatro O Bando com esse tipo de atuação nas comemorações da capital.

Desta vez não fomos convidados e, a verdade seja dita, não fizemos nada por isso. É cada vez mais difícil ter orçamento e capacidade organizativa para trabalhar com centenas de atores, de músicos, de técnicos, de produtores. No caso do 25.º aniversário de Abril deslocámos para o Terreiro do Paço dezenas de veículos militares, projetámos imagens nas três fachadas, tínhamos cantores nos telhados, vários grupos de agitação e propaganda faziam intervenções relâmpago como se estivessem a fugir à polícia durante o fascismo. Eu via-me a encenar dezenas de milhares de espectadores à maneira de Piscator, tal qual como imagino que ele fazia, quando nos estádios de futebol dirigia grandes movimentações de massas. Nestas *Madrugadas* (1999) distribuámos uma grande quantidade de grandes letras para os espectadores escreverem as palavras de ordem



MÁQUINA NÁVIA PEREGRINAÇÃO EXPO'98, MÁQUINA DE CENA DE JOÃO BRITES, 1998, [F] ARQUIVO D'O BANDO.

que queriam. As pessoas tinham de se agrupar e chegar a acordo para se decidirem pela frase, que as letras que estavam ali à mão permitiam escrever. Nem sei como fui capaz de aceitar um desafio destes logo a seguir à Expo'98.

Como foi esse desafio num coletivo com a dimensão internacional da Expo'98?

Estou a falar na primeira pessoa como me foi pedido, mas eu apenas motivava um coletivo a discutir e a pôr em prática conceitos e processos que depois me escapavam. Ao confrontar-me com a realidade da Expo'98, via-me como um ser pequenino

que tinha posto em marcha uma cidade que se autogeria. Agora a sensação que tenho, de certeza errada, é que hoje essas condições, essas pessoas já não existem. Eram companheiros com fortes personalidades e que, mesmo assim, sabiam aproveitar, no interesse de todos, uma complementaridade artística e organizativa inaudita. Nos bastidores deste palco descomunal, uns novecentos contratados garantiram a apresentação de cinquenta espetáculos por dia durante quatro meses. A eles assistiram 15 milhões de espectadores... A quantidade é o menos, o mais é a qualidade humana de uma aprendizagem interativa. O piloto que a meu lado conduziu com mestria esta grande nave chamava-se Hubert Dombrecht. Se há pessoas insubstituíveis esta era uma delas. E Soares Louro. Grande maestro! Incondicionalmente solidário com a conceção programática da Unidade de Espectáculos conseguiu convencer o Conselho de Administração e garantir a tão expressiva componente artística das animações de rua, dos espetáculos de teatro, de dança, de música e dos eventos diários Olharapos, Peregrinação, Acqua Matrix.

E o que podemos esperar, concretamente, em relação à programação para 2024, ano em que se assinala também um aniversário marcante para o Teatro O Bando?

Em 2024, comemoramos, simultaneamente, os cinquenta anos do Bando e o cinquentenário do 25 de Abril com uma exposição de figurinos suspensos nas árvores do Museu do Teatro e do Museu do Traje; uma série de atividades que promovem a relação entre ferroviários e crianças das escolas de Palmela; um ciclo de documentários sobre o Bando coordenado por Amauri Tangará; um espetáculo percurso dirigido por Dirk Neldner que traz a Europa Criativa à nossa sede em Vale de



HORÁCIO MANUEL, MERLIM, ENC. JOÃO BRITES, FESTIVAL DO TNSJ, 2000, [F] JOÃO TUNA.

Barris para distinguir o programa resiliente de quem, segundo ele, está no Centro da Europa. O mais relevante, como não podia deixar de ser, são as duas criações matrizes como nós lhes chamamos: uma estreia em outubro, chama-se *A Fuga* e reúne uma dezena de personagens que migraram dos espetáculos que lhes deram origem; a outra estreia em maio, no Porto, chama-se *1002 Noites* e é uma coprodução com a Companhia Olga Roriz e com a Banda Sinfónica Portuguesa. No último mês de



NICOLAS BRITES, SARA DE CASTRO, GONÇALO AMORIM, ALMA GRANDE, ENC. JOÃO BRITES, SEDE VALE DE BARRIS, 2002, [F] ARQUIVO D'O BANDO.

dezembro, tivemos a primeira residência artística com quatro atores, quatro bailarinos, a Olga e eu; vamos os dois dirigir, sem a preponderância de um ou de outro. Na prática tem sido muito mais fácil do que pensávamos. Não se tem nada a provar quando é um desejo que se cumpre. Comemoramos, à nossa maneira, a relação que tivemos com *Merlim* (2000) e com *Alma Grande* (2002). Para nós, é um grande evento, não tanto para homenagear o que foi o Passado, mas para contribuir para um pensamento crítico sobre o que é o nosso Presente.

Justamente. Voltemos a essa noção de pensar o teatro de uma forma muito peculiar. Gostaria de voltar novamente àquela noção de há pouco: a noção de abstração. Afirmas muitas vezes que o teatro que se faz no Teatro O Bando não é teatro realista. Essa forma que tens de pensar o teatro muito virado para os pontos de contacto com a gravura e com as artes visuais, que questiona a noção de artifício e de símbolo, ainda faz todo o sentido hoje? Sabemos que fez todo o sentido ao longo da carreira e ao longo da atuação do Bando nos projetos que foste criando para o Bando no coletivo. Mas é a mesma postura que tinhas há 20 anos, que se mantém e que continua a ser, digamos, uma estética?

É mais uma postura compulsiva, do que pensamento racional sobre o que é ou seria melhor fazer. Não me reconheço quando as coisas são redundantes e previsíveis. Nem sempre sou razoável nessas escolhas; quer dizer, nem sempre a construção do espetáculo que se relaciona com elementos de abstração tem uma lógica estética ou programática. Gosto de disparar para lógicas que não são evidentes, de confiar na intuição ao escolher um novo pretexto. Na gravura, procurava materiais diferentes para obter novas texturas, trabalhava com diversos tipos de poliésteres, aplicava cores fluorescentes e fosforescentes. No teatro, encontrei nas Máquinas de Cena a possibilidade de ter um artefacto, simultaneamente concreto e abstrato com uma funcionalidade dramática. A polissemia é indissociável da abstração. Quando me apercebi de que a nau de madeira dos *Trágicos e Marítimos* (1984) pesava trezentos quilos, aproveitei essa carga para **simbolizar o esforço** dos navegantes em luta contra as tempestades. Na conceção do objeto equaciono lógicas associativas que potenciem resultados imprevisíveis. Claro, fico mais entusiasmado quando as coisas se juntam. Parece um milagre, quando, de repente, tudo encaixa e a atuação da personagem ganha mais sentido quando

manipula a cenografia, os adereços. Depois, se ao aprofundares o texto e conheceres melhor o escritor, percebes que acertaste em cheio, quase por acaso, ainda acreditas mais na intuição como ferramenta operativa. As ideias concetuais orientam as mãos que constroem máquinas, adereços, figurinos. No entanto, todos os objetos só existem quando criam interdependência com quem os manipula em cena. Se fora de cena podem estar em exposição num museu, dentro de cena, só os atores lhes conferem uma existência real. No teatro não há exposição, nem de coisas materiais nem de pensamentos. Se a exposição implica quase sempre contemplação e imobilidade, no teatro tudo está em devir num tempo real. Atores e espectadores vivenciam uma experiência única. O teatro não me serve para representar ideias. Não faço teatro para ilustrar as ideias que tenho, muito menos para partilhar mensagens. **Eu faço teatro para compreender melhor as ideias que vou tendo**, porque é a fazer teatro que descubro as ideias que me ajudam a pensar. O teatro enquanto artifício faz-me ver o que na realidade não está à vista. Portanto, é o lado subjetivo, lógico e ilógico, visionário, é o **acaso**. É o acaso que me ajuda a ter consciência das ideias que tenho.

Esse acaso não será, também, um pouco construído?

É construído, claro, mas pode ser construído de acasos. Imagina que temos um arquivo de muitíssimos acasos para combinar variáveis totalmente imprevistas. Não me refiro a um processo linear de causa-efeito, não se trata de pôr uma pedrinha aqui, depois outra ali, para traçar um percurso calculado a régua e esquadro. Se estou a insistir tanto no acaso, é para contrariar a lógica mais recorrente de conceber tudo direitinho antes de começar os ensaios. A verdade é que nunca me proponho



iniciar um processo de criação sem ter uma âncora aglutinadora, um pretexto literário ou uma **dramatografia**. A Direção Artística, que existe desde 2002, preconiza que, no início do projeto, as tais pedrinhas possam ser colocadas ao acaso para assinalar caminhos que não sabemos onde vão dar. Com a Clara Bento, o Rui Francisco e o Jorge Salgueiro, eu coloco hipóteses fortuitas, provocações desajustadas, falsas pistas para nos obrigarmos a escolher em conjunto o sentido da viagem. A liderança artística é tanto mais peculiar quanto melhor aproveita a seu favor as interpretações, as complementaridades e até as contradições que cada um coloca. O mesmo pode acontecer com os comentários dos que não pisam o palco. Refiro-me aos técnicos, aos produtores e até à pessoa da tesouraria, da limpeza, da cozinha. A opinião que parece disparatada e mais distante pode estar bem mais perto, se não formos preconceituosos e tivermos os olhos abertos. À medida que o processo vai avançando, ganham-se convicções a partir de reuniões abertas a toda a equipa. Sentados sempre em círculo, cada um deve partilhar a razão que o levou a aceitar envolver-se naquela específica criação. No início, existem tantas possibilidades que as opiniões se dividem. A pouco e pouco, surge uma tendência que ganha coerência, mas o encenador tem a última palavra. Nos últimos anos, temos vindo a esclarecer a noção de **singularismo**, enquanto corrente estética que dá protagonismo à autoria coletiva, sem apagar a noção de autoria de todos os intervenientes, especialmente das atrizes e dos atores. Se a nossa ambição não se coaduna com a capacidade técnica e financeira passamos o rolo compressor. É lamentável quando cortando aqui, cortando ali, se perde o âmago da criação.

Mas são já também muitos anos de trabalho na equipa, fixa, com os responsáveis artísticos pela cenografia, pela música, pelos figurinos...

Essa persistente continuidade tem sido fulcral. Não temos medo de suscitar contradições. Podemos roubar as ideias, quando já nem sabemos quem foi o primeiro que as teve, mas não roubamos os lugares. Com a minha idade tenho de estar atento [risos]. Nem sempre é fácil saber se a identidade programática do Bando se mantém, quando há vontades que se cruzam, quando aparece outro ponto de vista, outra maneira de fazer...

Ou de liderar...

Essa é outra questão ainda. Numa liderança colegial, nem sempre se percebe se é o momento de fugir para longe ou de ficar. Quando se trata de mandar, há quem nunca queira ter essa batata quente na mão e há quem se chegue logo à frente aproveitando a ocasião. Alguns gostam da liderança e eu diria até do poder, mas outros não gostam nada disso e dizem: “Não fui feito para isto. Vai lá tu.” Já era assim nos dias que se seguiram o 25 de Abril. Havia associações de moradores e de trabalhadores que elegiam pessoas que recusavam, diziam que não tinham conhecimentos, que não escreviam bem, que não estavam habituados a mandar, que para mandar os doutores tinham mais experiência. Somos responsáveis das decisões que tomamos, mesmo se depois, com as atitudes que decidimos tomar, quase perdemos o direito de falar, de criticar.

Quando nós fazemos essa viagem de contacto com o estrangeiro e depois voltamos à nossa terra também temos outro olhar. Eu também fui levada, em condições muito diferentes, no pós-Abril, a fazer essa experiência. Temos outro olhar sobre o que é nosso. E eu pergunto-te se podias voltar um pouco a essa noção da construção

da forma como pensaram esta experiência e todas as bases para assentar este teatro que se fez com a comunidade e para a comunidade... esta forma de trabalhar em coletivo, mas trabalhar dentro de uma comunidade, construindo uma comunidade através da arte.

Estávamos a falar da questão do acaso e da relação com o coletivo que, em si, também é uma comunidade. Quanto às comunidades exteriores ao coletivo, devo dizer que sempre foram uma grande fonte de inspiração, atendendo às sensibilidades ocasionais, aos acasos, aos imaginários coletivos, individuais. A nossa matriz fundadora privilegia as comunidades escolares, sim, sem descurar a interação com comunidades associativas, culturais e recreativas. Ainda recentemente as sociedades filarmónicas de Palmela encontraram no *Pino do Verão* (2001) um bom pretexto aglutinador. Em Setúbal, uma comunidade de migrantes reuniu-se em torno do *Movimento Zebra* (2020). Nessa altura, vi-me a organizar Les Rencontres Populaires em Bruxelas e poderia ter-me lembrado da inesquecível realização dos Primeiros Jogos Populares Transmontanos (1977) em Vila Real. São as imersões nas populações reais como a que tivemos no distrito de Vila Real, durante três meses ininterruptos, que influenciam o processo criativo do Bando. A Etnografia Portuguesa de José Leite de Vasconcelos vem dar coerência a uma prática que se delicia com a ancestral criatividade popular, que, ao contrário do que se pode pensar, não está assim tão longe da contemporaneidade artística. Por exemplo, em *Nós de um Segredo* (1984) não imitei as rugas porque roubei a ideia de representar a velhice com grossos traços negros, transversais, a riscarem a cara. O artista que eu sou nunca teria tido esta ideia.





HORÁCIO MANUEL, NÓS DE UM SEGREDO, ENC. JOÃO BRITES, TEATRO COMUNA, 1984,
[F] MARIANO PIÇARRA.

Mas há uma distância em relação ao teatro comunitário, certo?

Nunca fizemos teatro comunitário como hoje se entende. Se bem que o fluxo contaminante tenha sido mais de fora para dentro, nunca quisemos desvalorizar o fluxo inverso, de dentro para fora, e, por isso, nos empenhamos em colocar as técnicas, mesmo as mais complexas, ao serviço das comunidades. Sabes que não queremos dar peixinhos, queremos ensinar a pescar e, como é evidente, estamos mais interessados na elevação do nível artístico do que em estratégias de coesão social.

Fala-se muito da inserção social pela arte...

Em tempos idos, existiam apoios para que o teatro ensinasse as crianças a lavarem os dentes. No nosso tempo, dão-se apoios para nos darmos melhor uns com os outros. Altas instâncias procuram o teatro para apaziguar as tensões que a vontade política não resolve. Dão apoio a efémeros eventos culturais que, momentaneamente, encubram a discriminação social de quem é velho, de quem vem de longe, de quem esconde a fome que tem. São quase sempre gestos de boa vontade que não têm continuidade e que, por isso, não são estruturantes. Apenas mobilizam uns tantos eleitores, com expectativas que se desvanecem no ano seguinte. Mais vale que existam? Sim, apoiam-se profissionais, que de outro modo não subsistem. Mas o teatro que não é comercial não pode depender de estratégias que o coloquem ao serviço da coesão social, da ilustração de programas de ensino, da atividade turística... A função do teatro é fazer teatro. Nós não fazemos teatro por causa da inserção social; se assim fosse, preferíamos a noção de **desinserção social**. Antes de mais, é preciso saber se a pessoa se quer desinserir do bairro que conhece para se inserir num bairro prometido. Mudar sim, para onde? Quem acredita que é possível

mudar para melhor não quer inserir pessoas dentro de um protocolo. O interesse que tenho em trabalhar com aqueles que livremente se inscrevem e desinscrevem das comunidades advém do gosto que tenho em trabalhar a partir das ideias, das dúvidas, das palavras de pessoas em luta: histórias do **acaso**, histórias do **sujo**, histórias do **imprevisível**.

Partir dessas ideias e dessas histórias também é iluminar uma certa sensibilidade, certo?

A sensibilidade não é apanágio nem dos mais cultos, nem dos mais novos. A sensibilidade cultiva-se e está ali à espera de um raio de sol, ou então, ganha couraças, mas até as couraças a qualquer momento podem rachar. A pessoa pode não ter experiência na pintura e descobrir, tardiamente, que o seu canal privilegiado de expressão é a pintura. No entanto, daqui não se pode deduzir que somos todos artistas, atores, atletas de alta competição, investigadores, pilotos, músicos ou matemáticos. Quem tem um talento particular, procura adquirir competência numa área específica em busca da perfeição. O curioso é que quanto mais se aproxima da perfeição, mais reconhece que a perfeição é mais perfeita se tiver um toque de imperfeição, uma anomalia, um defeito. Estou a pensar e deixo-me ir: os territórios segregam pessoas, os **territórios** com os seus defeitos segregam pessoas com as suas idiossincrasias. Para conhecer uma pessoa concreta que pertence a uma comunidade específica é preciso estar com ela. Posso informar-me sobre o passado e o presente, ler os jornais, ouvir as notícias, o que não é mau, mas é melhor praticar a imersão social. A pessoa e o território são a grande mais-valia de qualquer projeto artístico.

Do território, dessa noção tão importante para o Teatro O Bando.

Não sei se te referes à área cénica, à convenção de um território delimitado que o teatro exige. Se, nesta entrevista, eu te disser que vou olhar para ti como alguém que está em cena, passo a ser um espectador que procura significado acrescentado na tua maneira de falar, de estar sentada, e tu, em contrapartida, passas a ter mais cuidado com o que dizes, com o que fazes. Para mim, esta é uma característica do teatro. O que tem piada – estou sempre a dizer uma coisa e a pensar que podia haver uma exceção – é que em vários espetáculos tenho procurado uma intervenção disruptiva por parte de quem está em cena. Ou despe a personagem sem sair de cena e fala enquanto *performer*. Ou a pessoa coabita nesse território assumidamente teatral como se estivesse no quotidiano. Era o caso daquela avó que durante o espetáculo *Terceira Margem do Rio* (1990) estava a fazer flores de papel. Não dizia nada, não fazia mais nada, estava num cantinho a fazer as flores de papel. Era assim que a *performance* abria uma brecha na representação teatral. A filha de Jorge Listopad veio perguntar-me à saída porque é que aquela senhora fazia três flores de papel. Três, repetia com a ajuda dos dedos. Esquivei-me devolvendo a pergunta, para não explicar que, para mim, simbolizava o tempo que passava. Ao contar este episódio nos camarins, todos compreenderam a importância que tinha esta senhora no espetáculo. Os figurinos eram espampanantes, o canto do tenor contracenava com as vozes dos atores, entrava água que molhava os pés dos espectadores, e mesmo assim, aquela menina estava ali entretida com quem durante uma hora fazia flores de papel. De vez em quando, olhava para lá e dizia: “já fez uma, agora fez duas e fez três flores; não fez nem quatro, nem cinco, nem duas. Fez três flores de papel”. No teatro ninguém está numa



PEDRO OLIVEIRA, *TERCEIRA MARGEM DO RIO*, ENC. JOÃO BRITES, ESTÚDIO TNDMII, 1990,
[F] MARIANO PIÇARRA.

redoma, há uma interdependência que está em movimento, que está em transição.

É outra forma de conceber também a ilusão teatral. Estava a ouvir-te falar e, de repente, estava a pensar que é como se esse elemento que está ali, que é aleatório, desregrado dessa formalidade ou dessa narrativa, também fizesse recordar ao espectador que não pode cair na ideia tão polémica, sobretudo a partir do século XVIII, de ilusão completa. Mas isso faz sentido para ti ou essa questão da ilusão nunca foi pensada sob a forma como o espectador pode ou não, deve ou não, identificar-se, porque estás focado noutros aspetos e não nesse?

Ainda ontem quando estava ocupado com o livro da coleção *Atriz Ator Artistas*, que estou a escrever, caí em cima desse tema, da *ilusão*. Logo a seguir à Revolução dos Cravos, fomos a um festival em Lyon onde havia conversas depois dos espetáculos. Ao ler as atas que foram publicadas, constatei que eu estava contra a ilusória representação das fadas no Teatro para Crianças. Andava de sangue na guelra. Não queria embalar criancinhas. No fundo, não era tanto contra a ilusão em si, porque os nossos espetáculos sempre foram metafóricos, era contra aquela formalidade lambida, simpática, asséptica, de coisas com umas luzinhas bonitas e uma paleta de cores muito bem equilibrada.

Que criava uma atmosfera...

Criava uma **atmosfera** delicadoce e era a isso que eu chamava ilusão. Outra coisa era aquela senhora, que fazia flores de papel e que, por minha indicação, nunca olhava para a plateia. Ao fingir que não estava ali, estava a construir uma diferente forma de ilusão. Não há volta a dar... Criar uma ficção não é iludir o leitor ou o espectador? Quando ficcionamos, estamos a criar uma ilusão que ajuda a sentir, a pensar, não estamos

a enganar ninguém. Quando potenciamos uma visão ilusionista estamos a um passo de uma visão mais mística, e do misticismo eu sempre me afasto compulsivamente.

Não sei se já podes desvendar um pouco sobre esse projeto de escrita que, de alguma forma, vai consolidar e materializar um pouco o teu trabalho. Uma vez tivemos uma conversa e eu, por acaso, utilizei a palavra “método”, mas na altura, lembro-me, preferias a palavra “sistema”. Isso evoluiu um pouco mais? Hoje tens uma perceção diferente desse grande projeto que tens em mãos e que vai ter vários volumes na coleção do Teatro Nacional?

Confirmo. Em outubro sai o primeiro volume da coleção *Atriz Ator Artistas* dedicado à representação. Meti-me numa grande alhada. O segundo volume está quase concluído, mas propus-me escrever nove volumes a propósito do trabalho dos atores.

Isso é obra! E esses nove volumes irão constituir um método ou um sistema?

A palavra método parece pretensiosa. Reconheço que tenho um certo prurido, também porque sempre que falo em método, lembro-me de Stanislavsky. Não quero criar ênfase nessa questão.

Mas o que é certo é que isso também foi criando uma escola. Foi criando uma certa forma, muito original, diferente, que não existe em lado nenhum, nem em Portugal. De alguma forma, quando vocês fazem as formações “Consciência do Ator em Cena” há ali como se fosse uma maquete por trás que tem os seus passos. Há também um fundo que nos permite falar de método: as situações estão criadas e a forma como se leva o artista, o ator, a trabalhar dentro daquele molde está muito bem pensada. Foram anos de construção desse sistema e, portanto, de alguma forma, aquilo está moldado.



JULIANA PINHO COM ALUNOS DA CAC NO EXTERIOR DA SEDE, 2023, [F] NICOLAS BRITES. [↑ ↗](#)

Quem me ajudou a certificar o curso na DGERT diz que construí um sistema operativo com base num constructo teórico e que, por essa razão, a denominação de método é apropriada. A verdade é que ao longo de quatro décadas Rosa Brites comenta, interfere, duvida, contradiz, verifica a correspondência entre os meus propósitos concetuais e os resultados práticos. Na redação do programa do CAC (Consciência do Ator em Cena) fomos, os dois, esclarecendo os objetivos de cada módulo e os respetivos indicadores específicos de avaliação. Na prática, tem sido com Juliana Pinho que vou aferindo os propósitos iniciais e a reformulação de dezenas de exercícios.

Quando falamos em certificação e exercícios, falamos de antemão de avaliação e de resultados. Como lida o ex-professor da Escola Superior de Teatro e Cinema com esta questão nesta formação “CAC”?

A exigência de distinguir os indicadores observáveis amplia a análise do desempenho de cada um. A escolha mais criteriosa dos substantivos para criticar o trabalho dos alunos e dos atores resultou na elaboração de um glossário que permite menos mal-entendidos. Ao confrontar-me com a difícil avaliação dos processos e dos resultados, desmarco-me dos professores que nas escolas artísticas dão notas entre nove e catorze numa escala de vinte. Então a escala podia ser de um a cinco. Não concordo com uma classificação meramente comparativa baseada no que parece e que, para não errar, evita os mínimos e os máximos. Se, no início, os tais indicadores perturbavam um olhar que eu queria mais sensorial, depois, rendo-me à evidência: são precisamente os detalhes, os pormenores observáveis, que evitam as recorrências e multiplicam as respostas mais criativas. Devo dizer que o termo **método** dá a impressão

de que eu defendo a obtenção de resultados parecidos, quando o que procuro é precisamente uma maior diversidade das autorias. Talvez possa dizer que se trata de um **sistema metodológico** que tem um procedimento que favorece o carisma pessoal de um ator artista. Acima de tudo, o que me interessa é a possibilidade de discutir melhor o seu trabalho. É só isso, discutir melhor o **trabalho do ator** a partir dos termos a que todos dão o mesmo significado. E uma das perguntas cruciais é saber se estamos de acordo com o desdobramento do ator em artista e personagem, ou se confundimos a vida no teatro com o teatro na vida. O que eu estou a fazer como exercício é discutir o trabalho do ator, porque se não reconhecemos que o ator precisa de trabalhar para ser ator, então não precisamos de atores que trabalhem, precisamos apenas de pessoas com jeitinho. Para mim, e ainda bem que não sou o único, **não existe teatro sem ator e não existe teatro sem personagem**. A personagem é um desdobramento do ator, é um instrumento de representação, é uma arma ao serviço da teatralidade. Basta o ator estar em cena sabendo que está a ser visto por um espectador para o designarmos como personagem. Quando vou ao teatro não fico parado a contemplar, entro num território ficcional e, como sei que entro num lugar a que não posso voltar, preparo-me para vivenciar um ato único e irrepetível.

Foi importante, nesse processo, vocês terem desenvolvido aquilo que tu chamas as vivências?

Indispensável.

É um elemento-chave que faz parte desse processo e que faz parte também dos vossos processos criativos.

A **vivência** permite evitar a questão de o ator ter de recordar um episódio. À noção de verdade, que eu repudio no trabalho do ator artista, contraponho a noção de uma **credibilidade** que se baseia numa ação real a partir de uma sensação concreta. Vou tentar explicar melhor: aquela quinta na região da Flandres tinha mirtilos para fazer geleia, tinha silenciosos cavalos de patas grossas, tinha mantos de neve que não eram pisados, tinha uma mesa posta para discutirmos o que era viver em comunidade. Ora, a experiência vivida parece demasiado longínqua e genérica.

Mas ela pode funcionar como um desencadear, como um motor, como uma ignição...

Dizes bem, uma ignição. Se eu fosse ator podia ativar a **sensação concreta** de comer agora, aqui, um mirtilo para improvisar a partir do **ponto motor** que é ativado. O ator foca a atenção na especial secreção das glândulas salivares, no sabor que escorre por baixo da língua, na sensação de engolir o sumo do fruto, no aroma do ar quando respira, etc. Depois não precisa do mirtilo para representar o que pertence ao passado, basta servir-se de um dos pontos motores que acabo de descrever para dissertar sobre a geleia, sobre os problemas na comunidade. Até pode servir-se dessa sensação concreta para abordar um assunto completamente diferente, dizer, por exemplo, um poema de Miguel Torga sobre a liberdade. Seria o facto de exercitar o **foco do ator** nessa sensação concreta que desencadearia o processo associativo, sem recorrer à tal falível memória afetiva. No início de cada formação modular, propomos uma determinada vivência. Numa delas, vendamos os atores que ficam sozinhos, sem fazer nada, durante duas horas. Quando tiram a venda, os olhos ficam enevoados. Com lágrimas ou sem lágrimas, podem

aproveitar essa sensação concreta para fazerem um **improviso** sobre a solidão, claro, mas também podem abordar temas que nada têm que ver, como ter-se esquecido de ir às compras, ou ter de levar o gato ao veterinário. Se o ator estiver a chorar, não quer dizer que teve medo de estar sozinho. Quer dizer que se entregou a um estado...

Que foi desencadeado ali.

O que desencadeou aquele estado temperamental foi a **vivência**. Não quer dizer que esteja triste. Associamos facilmente a lágrima à tristeza, mas no trabalho com atores o mecanismo pode funcionar de fora para dentro. “Primeiro eu choro e depois é que compreendo que estou triste”, dizia-me Teresa Lima quando em contracena com um coro alentejano representava um poema de García Lorca. Em teatro, o mecanismo da emoção é complexo, exige um controlo do descontrolo. Pode começar numa sensação concreta que interfira com a respiração, ou num ponto motor que, neste caso, podia ser o bocejo que ativa o canal lacrimal. Depois a atriz só precisa de dosear essa interdependência com o aparelho fonador. Cada espetáculo de teatro pode ser uma vivência para quem está dentro e para quem está fora de cena. Se não for bem partilhada, desaparece para sempre. Se for bem conseguida, perdura no espectador enquanto este for vivo. Por isso é que digo que o **teatro não é efémero**. Pelo menos pode não ser, se o resquício de uma imagem, de uma situação, de uma voz, ficar connosco.

Foi o que mais se escreveu dizendo sempre que o teatro é efémero, que é irrepetível, que não se repete...

Que não se repete, está bem, mas que é efémero e acaba obrigatoriamente ali, não.

É uma vivência que está muito ligada também à memória. Privilegia muito essa noção da memória, daquilo que o espectador também pode guardar, nem que seja um fragmento...

Uma das coisas que mais me motiva quando começo a pensar numa nova criação é o desejo de criar memória, depois nos ensaios não penso mais nisso. Não é uma memória do passado, é uma memória no presente que desencadeia ainda e agora uma imagem mental, uma sensação física, um fragmento... um indício, um **resquício** que fora do contexto seria indecifrável.

Sim, mas pode ficar uma imagem do cenário, um som ou uma música.

O que fica comigo e me acompanha é o caco de um todo ausente, não me parece que seja uma totalidade justificada dramaturgicamente. Quando leio um livro construo eventualmente uma vivência se estiver identificado com o que estou a ler, mas não tenho uma **evidência sensorial**.

Mas, na leitura, nós temos uma abertura, criamos as imagens que quisermos, viajamos...

As que quisermos não sei; na leitura, as imagens são compulsivas, não dependem da nossa vontade. Deduzo que viajamos ativando circuitos por associação. Provavelmente o mesmo tipo de mecanismo funciona com uma sensação imaterial, que projeta na mente uma imagem real, mas parece-me que faz um circuito que nunca interfere com a epiderme.

É claro que, no teatro, de alguma forma, quem concebeu o espetáculo também já está a condicionar...

Está condicionado e quer condicionar o espectador. Os neurónios e as sinapses da pessoa que está a assistir são implacáveis. O espectador até pode fixar coisas que nem queria guardar na

memória. Por isso é que eu acho que o teatro é a **arte da vivência**. Não há mais nenhuma arte que seja a esse ponto tão vivencial, que tanto precise da **sensibilidade epidérmica** e, em consequência, talvez por isso, escolhamos **lugares inusitados** para representar: num comboio em andamento, pendurado numa fachada, no lago da Gulbenkian, na areia de uma praia, debaixo de chuva numa floresta, encavalitado numa oliveira, no telhado da nossa sede. Tenho a impressão de que, quando nestas situações estou a dirigir um espetáculo, estou a **encenar o presente**. Tenho de ter uma dramaturgia que consiga integrar em tempo real um conjunto de fatores aleatórios: a mudança de turno do maquinista da CP, a duração do percurso do público, os patos que atravessam a cena, a reação de espectadores que não percebem que é teatro, as lanternas dos espectadores que não iluminam o ator, prever as alergias de uns e de outros, e o frio de quem vai precisar de uma manta ou de um chá quente. Não sei se devo, mas vou partilhar que, no livro *Representação e Consciência da Expressão*, descrevo a perceção de um espectador condicionado a estar em três situações: na primeira situação não vê o que se passa em cena, na segunda não ouve, na terceira está na plateia fechado dentro de uma cabine vidrada – vê através dos vidros e ouve através da aparelhagem sonora como se estivesse no cinema. Qual é a diferença? A diferença é que não é capaz de vivenciar a **atmosfera** que é comum aos atores e aos espectadores. Não estão todos imersos no mesmo ambiente: a temperatura, a humidade, a pressão atmosférica, o cheiro que paira no ar não são comuns. A perceção do espetáculo está condicionada por uma relação filtrada, por uma interferência que impede a partilha da **vivência do ator** com a **vivência do espectador** e isso destrói a **essência do teatro**.

AIDA JORDÃO, RAUL ATALAIA, ANTÓNIA TERRINHA, TANTA PRAIA PARA FITAS, ENC. JOÃO BRITES, CAPARICA, 1984, [F] ARQUIVO D'O BANDO.





RAUL ATALAIA, *DIKOTA*, *ABRIGO*, ENC. JOÃO BRITES, VALE DE BARRIS, 2001, [F] ARQUIVO D'O BANDO.



SARA DE CASTRO, BRUNO HUCA, CLÁUDIA CHÉU, *CABEÇA DE PREGOS NO TELHADO DA SEDE*, 2007, [F] ARQUIVO D'O BANDO.

Num espetáculo ao vivo, o que predomina é a partilha de **sensações concretas**, que, queiramos ou não, se inscrevem mais facilmente na memória se tiverem sido realmente vivenciadas.

É isso, há uma atualização...

... mais ou menos explícita, há uma **interdependência** da representação teatral com episódios factuais inesperados que têm que ver com o vento, com o ladrar dos cães, com o avião que passa, com o telefone que toca, com a irritante tosse. A **atualização** resulta da sabedoria que só o ator pode ter em estar consciente, no presente, que essas coisas estão a acontecer e que os espectadores as percebem. Não quer dizer que reaja

a cada interferência. Não deve é fazer de conta que nada aconteceu. É a atualização da contracena interdependente que cria memória. Cria memória por ser o tal **ato único e irrepetível** e, por isso mesmo, particularmente marcante. O cheiro normal da sala ou o cheiro provocado de propósito como acontecia no *Ensaio sobre a Cegueira* (2004). Quando propus à Fátima Santos que, no subpalco, cozinhasse dezasseis ou dezassete cheiros para serem ativados durante o espetáculo, lembrei-me do cheiro da escola primária. Lembrei-me do cheiro dos tinteiros e do sabão amarelo. As pessoas desse tempo quando sentem esse cheiro ainda dizem: “Ah, é a escola primária.”



ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, ENC. JOÃO BRITES, TNSJ, 2004, [F] ARQUIVO D'O BANDO.

Voltamos ao episódio da madalena de Marcel Proust no romance *Em Busca do Tempo Perdido* e às memórias de experiências vividas no passado. Às vezes, pode ser só um cheiro, pode ser um sabor qualquer que ativa, na nossa memória, essas vivências que nos marcaram de alguma forma.

A Ti Miséria é uma personagem que, trinta e sete anos depois da estreia, ainda cozinha os mesmos bolinhos. Não deixa de ser impressionante termos feito um espetáculo sobre a morte para crianças em 1986. Quando a personagem da morte tenta convencer a Ti Miséria que já é velhinha, que não ouve bem, que a vista está fraquinha, que já não consegue andar, as pessoas que estão a assistir ao espetáculo começam a cheirar os bolinhos que ela começou a fazer no forno uma meia hora antes.

Quando o Teatro O Bando começou a fazer teatro para a infância e abordava justamente questões tão sérias, havia essa tendência para não falar da morte às crianças. Havia uma tendência para abordar outros temas, não uns temas tão sérios. Uma certa crítica, aliás, deixa entender que aquilo que estavam a fazer era um teatro muito mais sério, que abrangia outro público, e que não era teatro para a infância. Na altura, foi duro?

Quem dizia entredentes que fazíamos Teatro para Crianças para obter apoio da Secretaria de Estado da Cultura, e que de outra forma não teríamos subsídio, eram os nossos colegas. Esta ideia terá circulado, se bem me lembro, no período entre *Caras ou Coroas* (1981) e *Montedemo* (1987). A crítica, apesar de o ter mencionado, colocava apenas questões como “Para quê meter medo às crianças? As crianças podem chorar?”. Mais remota, mas implicitamente presente, era a questão de saber se as crianças compreendiam os espetáculos do Bando. Tinham uma certa razão se levássemos à letra o verbo compreender. Quem for ao Arquivo [do teatro O Bando] pode verificar que as nossas criações para crianças chegavam a ter oito ou nove críticas de teatro, com a assinatura de Fernando Midões, Carlos Porto, Tito Lívio, Anabela Mendes, Eugénia Vasques, Maria Helena Serôdio, Jorge Listopad, Maria João Brilhante, depois Gonçalo Frota, e outros que por estar a citar de cor não me vêm de momento à memória. Hoje, quase nada, muito pouco, há mais teses e documentos académicos, abordagens mais teóricas, mas desapareceu o registo dos espetáculos, a crítica direta, o pensar a partir da vivência, a publicação nos jornais, a relação do público com os jornais e com o teatro foi-se perdendo.

Mas a relação que O Bando manteve desde o início com a Literatura, essa foi basilar e peculiar...

PAULA SÓ, *TI MISÉRIA* (1986), ENC. JOÃO BRITES, COLEÇÃO DE ESPETÁCULOS EM FUGA NUM CASULO, 2001, [F] ARQUIVO D'O BANDO.



PAULA SÓ, RAUL ATALAIA, FILIPA PAIS, MARIA ALMEIDA, ANTÓNIA TERRINHA, MONTEDEMO, ENC. JOÃO BRITES, 1987, [F] EDUARDO GAGEIRO.

Assumimos fazer espetáculos artisticamente exigentes e dramaturgicamente complexos, por nos parecer ser essa a única postura, que dignifica os eruditos letrados e os sábios iletrados. Para compreender a arte é preciso viver a vida a ginastizar o olhar e a mente. Escolher crónicas, textos de romancistas, de poetas, de filósofos, de ensaístas, para fazer um teatro que não quer ser literal, está na génese dos nossos processos criativos. Somos, muito provavelmente, o grupo de teatro que mais escritores portugueses levou à cena, entre eles: Hélia Correia, Almada Negreiros, Mário de Carvalho, Sophia de Mello Breyner, Al Berto, Miguel Torga, Irene Lisboa, Fernando Pessoa, Eugénio de Andrade, José Saramago, Gonçalo M. Tavares...



JOÃO BRITES E MIGUEL JESUS ACOLOHEM O GRUPO ARGOS: MARIA TABORDA, EDITH CASSIERS, PERRINE CADIOU, CONSUELO MALDONADO, SEDE VALE DE BARRIS, 2019, [F] HIRTON FERNANDES.



GRUPO ARGOS (DA ESQUERDA PARA A DIREITA): LUK VAN DEN DRIES, ANA CLARA SANTOS, VERA BORGES, KENIA DIAS, PAULA MAGALHÃES, SÉVERINE LEROY, SOPHIE PROUST, SOPHIE LUCET, MARIA JOÃO BRILHANTE, SEDE VALE DE BARRIS, 2019, [F] HIRTON FERNANDES.

A nossa conversa já vai longa, mas gostaria só de voltar à nossa experiência no Bando no projeto europeu Argos, financiado pelo programa Europa Criativa. Agradecer, uma vez mais, a vossa generosidade de nos terem aberto as portas para nós desenvolvermos aqui a primeira experimentação do projeto e posso garantir que, quando o projeto estava em construção, várias portas se fecharam em Portugal... Nem pensar em deixar entrar uma comunidade de observadores no processo criativo durante os ensaios. Ora, para o Teatro O Bando não foi um problema. Esse tipo de experiência não era novo, era algo que O Bando já fazia. O Bando já acolhia, já incorporava, de alguma forma, uma certa comunidade nos seus ensaios abertos ao público. Hoje, com o recuo, apesar de o projeto ter acabado há dois anos, em 2021, como é que vês este tipo de interação entre a comunidade científica e a comunidade

artística na construção de algo novo no campo teatral? Isso remete-nos para a questão de que falávamos há bocadinho, da forma de potenciar a sensibilidade: deixar que cada um, cada observador, pudesse reagir e construir objetos a partir do seu lugar, do seu olhar. Isso foi desafiante, foi constrangedor?

Se bem que crie um certo desconforto e, se calhar, não só conosco e com os atores, mas também com os que aqui estiveram a **observar**, tem toda a lógica para quem defende, como nós, a realização de ensaios abertos. Se é desagradável? Um pouco, mas acaba por fomentar uma dramaturgia inovadora em tempo real, sustentando a tensão dos que querem observar sem serem *voyeurs*, e dos que estão a expor o que ainda não estão preparados para expor. Da vossa presença nos ensaios do



↑ SÉVERINE LEROY, CLARA BENTO, ELENI PAPALEXIOU, SOPHIE LUCET, MARIA JOÃO BRILHANTE, LUK VAN DEN DRIES, HIRTON FERNANDES, JORGE SALGUEIROS, *PURGATÓRIO*, ENSAIO, OBSERVADORES PROJETO ARGOS, SEDE VALE DE BARRIS, 2019, [F] ANA CLARA SANTOS.

➤ NÓMADAS, ENC. JOÃO NECA, PROJETO PLAY ON. SEDE VALE DE BARRIS, 2023, [F] ARQUIVO D'O BANDO.

ANIVERSÁRIO D'O BANDO, CLARA BENTO, FÁTIMA SANTOS, RUI SIMÕES (DE COSTAS ESTÁ JOÃO BRITES VIRADO PARA UMA FOTOGRAFIA DE NATÉRCIA CAMPOS), 2015, [F] ANA TEIXEIRA.

Purgatório em 2019, guardo momentos que não esqueço. Não me importava de repetir. Atualmente, estamos em projetos da Europa Criativa, como o Play On e o Connect Up porque criamos laços de amizade com pessoas do teatro, porque queremos influenciar e sermos influenciados por elas.

De que forma?

No futuro podíamos ser mais permeáveis e interativos assumindo que a vossa participação vai marcar o resultado. Mesmo

estando limitados pelo tempo, aposto que é possível encontrarmos uma atmosfera mais interdependente. Há sempre pormenores, frações de tempo, coisas que parecem secundárias e que são decisivas e fundamentais. Os nossos almoços no primeiro sábado do mês são exemplo disso, também o custo dos bilhetes estar sujeito ao que o espectador pode pagar ou quer pagar se inscreve no mesmo conceito de **interdependência**. Se acabamos com este tipo de particularidades, o todo desmorona-se. A inovação não se alimenta de grandes reviravoltas globais. O espírito inventivo deteta uns detalhes que parecem insignificantes, para tudo fazer depender deles. Desta inversão de valores pode surgir o impensável.

Como se edifica essa interligação entre inovação e criação ao longo de tantos anos dedicados à arte teatral?

Há hoje quem diga que já não há nada a inovar, que já foi tudo concebido e construído. Pelo contrário, eu parto do princípio de que **não há criação sem inovação**. Criar é antes de mais inventar as condições que façam emergir pressupostos que não estão à vista. Criar é escolher um texto que não foi escrito para teatro, adaptar o cenário aos palcos onde não cabe, vestir a roupa que não nos pertence, envolver a comunidade que não conhecemos, abrir as portas para que qualquer um possa ver que o teatro é acima de tudo trabalho. Numa conversa com Olga Roriz, ela dizia que eu era pretensioso quando falava da minha vontade em fazer um espetáculo que nunca foi feito. Pois bem, eu continuo na minha. Se não fosse assim, há muito tempo que tinha deixado o teatro. Para quem está fora, pode ser que veja resultados parecidos; para mim, partir de pressupostos diferentes é uma aventura. Acredito que os pontos de partida contaminam os percursos criativos e que para obter resultados distintos temos de nos cruzar com outros contextos culturais. Não somos puros. Estamos em transição num meio ambiente contaminante. Precisamos da impureza, do grão de poeira, do suspiro de um ser desconhecido, de sentir o ar a entrar nos pulmões, para ter aquela sensação que dá um novo impulso ao imaginário.

E consideras que, do ponto de vista do artista, também é importante questionar como é que isso contamina, como é que se guarda uma memória dessa contaminação? O que é que se faz com essa contaminação? Até para a investigação, essa questão é controversa e há que desbravar aí um terreno que ainda está em construção...

Aconselho o desdobramento nos muitos eus que andam por aí, para vermos as coisas noutras perspetivas e aceitar que as conclusões só podem ser provisórias. Para investigar e ter certezas não sou a pessoa indicada. Depreendo que é necessário fazer exercícios de distanciação para que o desdobramento evidencie duas entidades: o sujeito que é observado e o sujeito que é observador. Olha, porque não aplicar este tipo de desdobramento também às crianças? Teriam de se deixar observar numa escola aberta para aprenderem a ler e a contar e, ao mesmo tempo, irem observar um arrozal, descalçarem-se e apanharem as minhoquinhas lá de baixo. Era bom que a **escola fosse vivencial**, que os miúdos saíssem para a rua, fossem visitar um artesão para ver como ele faz, fossem a uma instituição, a uma empresa, fossem a um tribunal para ver o que dizem e como o dizem. Que treinassem muito a ver coisas que não se veem, ver com olhos de ver, para desenvolver um pensamento mais sensível e uma sensibilidade mais racional.

Essa questão poderia mudar a própria formação de atores? Na altura em que eras formador e professor na ESTC, houve algum momento, até do ponto de vista institucional, em que se ponderasse a importância desse contacto para a formação daqueles atores ou isso nem sequer estava em cima da mesa?

Falamos muito quando estamos fora e quando estamos lá dentro fazemos como os outros. Talvez não tenha sido bem assim porque eu era um dos professores que mais desestabilizava as rotinas que pareciam imutáveis. Jorge Listopad convidou-me a ser professor quando tinha acabado de estrear *Estilhaços* (1989). Desencaminhou-me mas eu fiz tudo certinho: propus-me trabalhar a meio tempo e pedi autorização ao grupo, que logo a concedeu. No primeiro inverno, fui de madrugada com a turma



PESCA COM DOIS DOS FILHOS: GUGA E SOFIA, PRAIA DE ABERTA A NOVA, 2020,
[F] ARQUIVO PESSOAL.

para uma praia apanhar vento e frio. Não fiz nenhum esforço para me levantar tão cedo porque estou habituado. Adoro passar horas a pescar. De volta à aula fizeram improvisações e senti falta de terem como ponto de partida coisas mais concretas... No ano passado, um desses meus alunos lembrou-me que fazíamos construção de personagens a partir de eletrodomésticos. Que um fazia de máquina de lavar, outro de varinha mágica, outro de torradeira, de frigorífico, eu sei lá, o mais interessante era quando saíam daquele espalhafato e humanizavam a personagem

a ponto de encobrirem o pretexto inicial. O mecanismo podia acabar apenas nos olhos, a velocidade estar apenas no raciocínio. Não sei se foi bem assim, parece-me muito avançado para a época, mas gosto de pensar que terá sido assim.

E como é que João Brites, após tantos anos ao serviço da arte teatral, vê o teatro atual e a forma como as políticas culturais nacionais posicionam esta arte no panorama cultural, principalmente do ponto de vista do financiamento público? Que futuro será esse para o teatro perante uma redução drástica do financiamento e das regras do jogo? De que forma é que o teatro se pode reinventar? Basta pensar que houve muitas companhias que ficaram sem financiamento... e isso inquieta-nos. Enfim, estaremos nós num período de mudança para outro paradigma, para outro modelo ou estamos mesmo perante a falta de sensibilidade dos decisores políticos para aquilo que é e deve ser a arte em Portugal?

Sobre política cultural posso apenas repetir o que já tenho dito: daqui a vinte anos, todas as crianças e jovens do ensino obrigatório deviam ter um direito aprovado por todos os partidos, de irem, ao teatro, à música, à dança, pelo menos uma vez por ano e de terem formação em diversas áreas artísticas. Para que se cumprisse este desígnio, era indispensável que quem elege-mos, garantisse financiar estruturas profissionais em número suficiente e distribuídas por todo o território. Era isto que eu esperava do 25 de Abril e que, aliás, vem consignado na Constituição. Sobre o Teatro O Bando a realidade atual é que apesar do reforço da verba global de que dispõe o Ministério da Cultura, temos uma redução de 25% sobre o valor que tinha sido atribuído em 2010. Toda a gente devia entender que os apoios que os grupos recebem apenas financiam a vinda do público aos espetáculos. Se, com o dinheiro de todos, se subsidiam os bancos, as empresas de transportes, as organizações políticas

e as guerras, não percebo porque é que há quem diga que os grupos de teatro são subsídio-dependentes. Afinal, se todas as pessoas tivessem salários condignos e as crianças, uns pais e uma escola que **fizessem da cultura um hino à liberdade**, talvez tivéssemos o assunto resolvido.

Enquanto espectadora, tenho a percepção de que temos cada vez mais um público menos jovem a ir ao teatro. O Teatro O Bando também aqui é uma exceção. Acaba por cativar público através das várias iniciativas. Há verdadeiramente um trabalho que é de louvar: trabalha com as escolas e trabalha com a comunidade. De alguma forma, está a formar público para ir ao teatro. Portanto, podemos terminar esta entrevista com uma nota positiva, entusiasta sobre a projeção para o futuro...

Considero que um coletivo como o nosso tem a longevidade que tem porque tem público, tem apoio regular do Estado, tem coerência programática e mantém uma equipa cuja média de idades é muito inferior à idade que tem. Ao ver a grande diversidade de espectadores que nos acompanham, tenho, temos todos, um sentimento de gratidão. Percebemos que a continuidade depende da **interdependência** e da **permeabilidade** às opiniões, às críticas de todos os que nos acompanham, especialmente dos espectadores mais atentos, dos amigos e de entre os amigos, destaco os filhos que cresceram no meio desta azáfama. O Nicolas viu praticamente todos os espetáculos. Dormia nas *régies*. A minha compulsiva atividade profissional passava à frente. Talvez por isso este meu filho mais velho faz prevalecer, em qualquer circunstância, a responsabilidade de um pai que procura ser exemplar. Não sei se é melhor ou pior, não sei se eu também não procurava ser exemplar de outra maneira porque estou orgulhoso com o resultado. O mesmo acontece com a Sofia e o Guga, que, estando ligados à investigação



DE VISITA AOS FILHOS EM NOVA IORQUE COM GUGA, ROSA E SOFIA, 2019.
[F] ARQUIVO PESSOAL.

e à economia, não deixam de ter uma visão crítica e artística em tudo o que fazem. O amor à causa e o empenho da Rosa foi fundamental. Não tenho por hábito falar da família, mas como nesta entrevista tenho vindo a falar de tantas pessoas, não posso pôr de lado a importância que estas têm. O que procuro para mim e para os jovens, e para os menos jovens, é termos todos uma maior capacidade de leitura da abstração a que a arte recorre e da concretude que a vida nos traz. Precisamos todos de continuar a ler o que está nas entrelinhas para assumir a responsabilidade de termos sempre uma palavra a dizer.

Ter uma palavra interventiva...

Assumir a subjetividade e ter a ousadia, acertada ou desacertada, de dizer coisas que não são bem vistas pela maioria. A nota positiva é que estou mesmo convencido – e não é convencido como da outra vez, por causa do fascismo que nunca mais caía –, estou mesmo convencido de que o teatro é uma necessidade exponencial. Um teatro que reivindique ser a oitava ou a nona arte, que repudie ser o mero somatório da pintura, da música, da literatura e mais não sei o quê... Um **teatro vivencial**, um reduto de sobrevivência sem intermediários, sem o recurso às tecnologias que se propõem substituir o que não é substituível.

Posso desafiar-te só para um derradeiro ponto e terminamos?

Sim.

A pandemia, de alguma forma, veio introduzir aqui um dado novo que ninguém estava à espera, mas é verdade, agora tocaste na palavra certa: tecnologia. A pandemia obrigou-nos a viver à distância, obrigou-nos a desenvolver ferramentas para podermos estar próximos na distância. Perante uma necessidade de sobrevivência, também algumas estruturas artísticas e alguns artistas aproveitaram as tecnologias para desenvolver aquilo a que alguns chamam *cyberperformance* com atuações à distância. Foram experiências que se fizeram na altura e aquilo que nós estamos a observar é que, em certos casos, foram experiências que vieram para ficar. Há muitos debates em torno dessa nova forma de fazer teatro e de estar à distância, de aproveitar as tecnologias para chegar ao público, até para chegar a públicos completamente diferentes que não viriam ao local. O Teatro O Bando não foi muito por esse caminho e nem está muito disponível, pelo que me levou a crer, a abrir essa porta ou esse caminho. Estou enganada?

Não me interessa contactar os públicos que não viriam ao teatro. O que mais me reconforta é, precisamente, a capacidade do teatro em encurtar distâncias. Cada um tem as suas convicções, não é? A minha é que o teatro e a nova tecnologia, assim como o teatro e a *performance*, são líquidos não miscíveis. Por mais que se baralhem estão sempre a separar-se um do outro. Que mal tem chamar cada coisa pelo seu nome? Para mim, o teatro só pode acontecer ao vivo.

Em presença...

Em presença, no presente, numa relação que não volta a acontecer, com um ator que continue, no dia-a-dia, a ter talento e empenho em atualizar a sua representação.

Fá-lo em função daquele público, daquele espectador que está ali.

A noção de atualização prende-se com a gestão do tempo em cena. Uma contracena que opera com milésimos de segundo para estar em **sincronia com o público**, que nem é muito rápida, nem demasiado lenta, de modo que o espectador tenha tempo de apanhar o comboio... senão, a ação teatral está a ir por ali fora e os espectadores ficam a ver o comboio passar. A banda sonora, a imagem projetada, as sequências dos efeitos de luz e som podem contribuir para essa eficiência sincrónica se a tecnologia não for protagonista e estiver ao serviço dos atores.

Nessas formas de usar a tecnologia, ou se faz em direto, via *streaming*, ou se projeta em diferido. Nesta conceção de teatro, perde-se exatamente essa noção de presença...

Já não é teatro....

A não ser que a tecnologia invente outras formas...

Não, não pode inventar. Acho que não consegue inventar porque a **vivência** exige que atores e espectadores estejam fisicamente no mesmo lugar. Repara que o teatro, quando se serve de um microfone, já está a meter o espectador dentro de uma cabine telefónica. Ao ouvir através da coluna, está a criar uma distância suplementar. Se o espectador tiver um binóculo, é ele que escolhe o que quer ampliar.

Se ele tiver um binóculo, também foca aquilo que lhe dá mais jeito...

Ajuda a ter o **foco do espectador** no que quer ver com mais detalhe. Até se pode aperceber de que, sem querer, está a editar as imagens que vê em tempo real. Se, com o binóculo, estiver a ver a cara em grande plano, isso vem colmatar a dificuldade do teatro em diminuir as distâncias. Deste modo, o espectador continua a estar ao mesmo tempo no mesmo lugar, dentro da mesma **atmosfera** a ouvir a voz da sala, quero dizer a ouvir a voz que o ator tem naquela sala com aquela específica **qualidade da reverberação**.

O espectador também está sempre a fazer escolhas: onde foca o olhar, onde foca a sua atenção...

O espectador constrói a narrativa como se fosse um realizador de cinema a editar um filme.

E, às vezes, não tem tempo de processar tudo ao mesmo tempo, mas está a descodificar, a ler, a interagir...

A interagir, dizes bem...

Mas é verdade que essa amplificação sonora através da tecnologia coloca a questão da extensão daquilo que é humano para o não-humano.

Essa ideia encaixa que nem uma luva numa frase de Bharata que vou tentar resumir... é mais ou menos assim: “os deuses não são capazes de fazer teatro” e “o ser humano faz o teatro que nem os deuses podem conceber”. Ocorreu-me por acaso. Não será uma boa maneira de acabar? Nunca se vai saber o que foi realmente dito e o que foi mais tarde editado. ✨