

**NA PRIMEIRA
PESSOA**
INTERVIEW

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024

**MARTA BRITES ROSA
SANDRA MATEUS**

SARA BARROS LEITÃO
CABE AOS ARTISTAS DESCOBRIR
A FLOR QUE CRESCE NO ASFALTO

SARA BARROS LEITÃO CABE AOS ARTISTAS DESCOBRIR A FLOR QUE CRESCER NO ASFALTO

MARTA BRITES ROSA

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CET-FLUL)

SANDRA MATEUS

CENTRO DE INVESTIGAÇÃO E ESTUDOS DE SOCIOLOGIA
DO INSTITUTO UNIVERSITÁRIO DE LISBOA (CIES-ISCTE-IUL)

Sara Barros Leitão recebeu-nos no *foyer* do Auditório Municipal do Seixal, a 26 de março de 2024, num dia em que sol quente jorrava pela janela e, pouco depois, uma chuva forte escorria pelos vidros, vislumbrando-se ao fundo a Baía do Seixal. Num diálogo fluido e informal, falou-nos sobre a sua experiência no teatro, aquilo que acha que o teatro é e deveria ser e a diferença entre teatro e política.

Sara Barros Leitão é uma artista de teatro: agora mais conhecida como encenadora, dramaturga e atriz, também já fez assistência de encenação, contrarregra, produção e o que mais houver para fazer em companhias pequenas, onde todos fazem um pouco de tudo. Também trabalhou em companhias grandes. Atualmente dirige a Cassandra, estrutura de criação, com a qual apresenta os seus espetáculos. Para além de artista, é uma cidadã empenhada no ativismo político, social e cultural, integrando várias plataformas onde procura contribuir para as transformações sociais que considera necessárias.

Neste percurso que fazes de aprender a partir da prática, há mestres?
Há referências importantes para ti?

Sim, há muitos. Alguns deles nunca passaram pela minha vida pessoal, são pessoas com uma prática mais internacional que eu vou admirando e acompanhando. Por exemplo, a Ariane Mnouchkine do Théâtre du Soleil. Já fui duas vezes a Paris de propósito para ver espetáculos do Théâtre du Soleil, para ter a experiência de ir até à Cartoucherie e ter, como aconteceu em dezembro deste ano, a Ariane Mnouchkine a cortar-me os bilhetes. Por todos os seus livros e filmes e pelo facto de ser uma mulher que tem uma companhia há mais de 50 anos, que acolhe artistas refugiados de todo o mundo. É uma grande referência para mim.

O Peter Brook é outro dos grandes mestres. Também fui de propósito a Paris ver algumas encenações dele sempre que podia. Depois há outros. Alguns professores que se vão cruzando connosco, que se tornam colegas a certo momento e passam a ser grandes amigos e grandes pessoas a quem nós recorremos e com quem nos identificamos.

Há ainda outras pessoas a quem eu não chamaria mestres, mas referências importantes para me ir balizando, muitas vezes entre “adorava ser capaz de fazer isto” e “esta pessoa faz uma coisa que me fascina”. Lembro-me quando descobri o Tiago Rodrigues: eu estava ainda na escola, o Mundo Perfeito tinha pouquíssimos anos de vida. Eu pensava: “adorava um dia trabalhar com ele, adorava um dia escrever assim, adorava poder ter uma companhia como a que ele tem”. Era uma referência para mim. Depois fiz contrarregra num espetáculo da Joana Craveiro no Teatro do Vestido e fiquei também totalmente apaixonada pelo conteúdo dos seus espetáculos, por toda a dinâmica. Era um espetáculo de percurso na rua. Depois de fazer contrarregra,





fiz produção noutra espetáculo, contrarregra ainda noutra, assistência noutra, até que ela me convidou para estar como atriz. Mais do que tudo fui sendo espectadora assídua de todos os espetáculos deles. Pensava: “gostava de escrever assim”.

Não sei se são bem mestres, mas são referências.

Depois há outros, que eu vejo e penso “não quero nada fazer isto”, mas que são também importantes para nos mostrar onde é que nós nos situamos, o que é que eu gostava de conseguir fazer e o que é que eu de todo não quero fazer. Acho muito importante sabermos o que é que não queremos e com o que é que não nos identificamos.

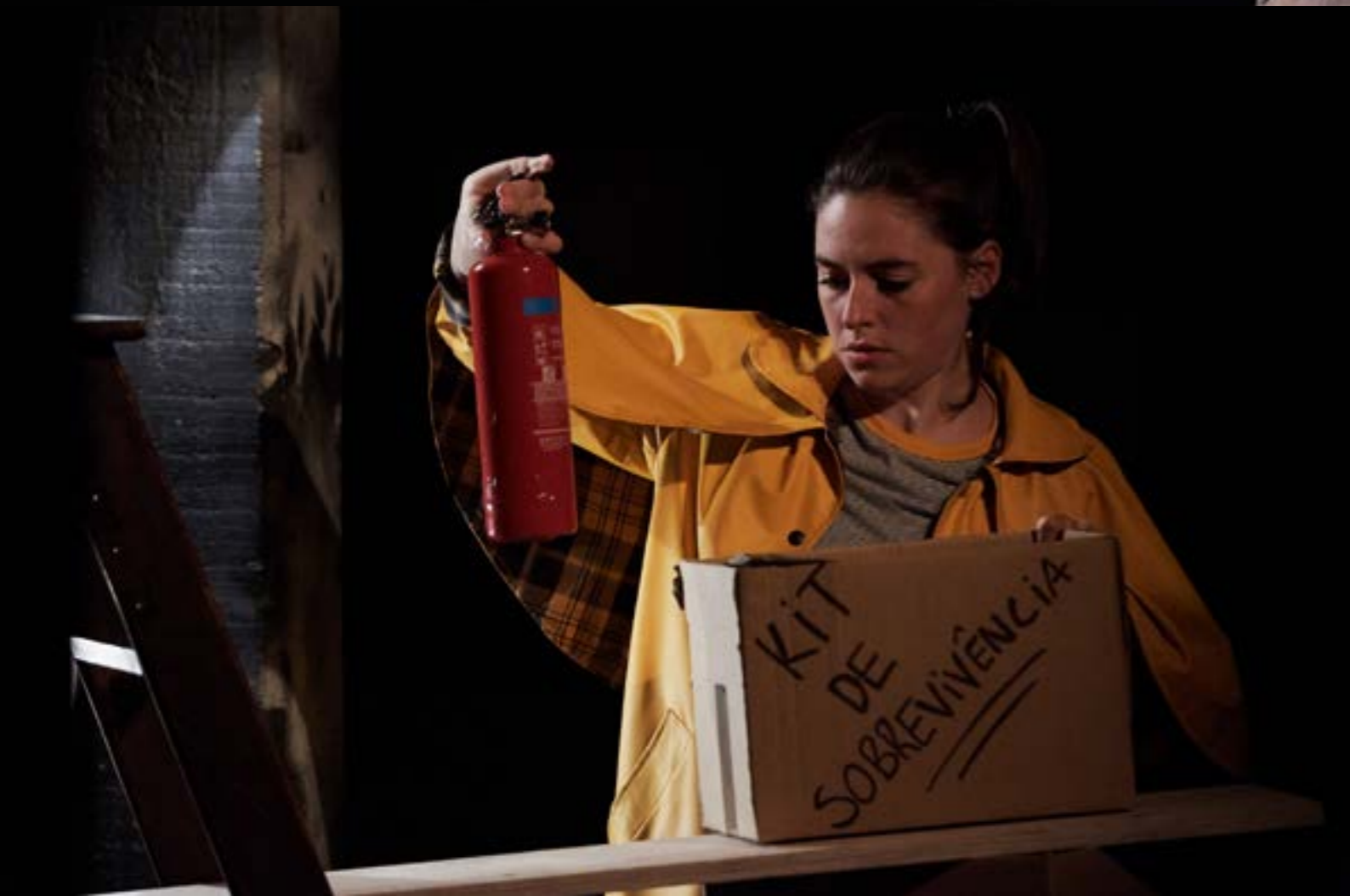
Neste património de heranças, as que queremos experimentar, as que queremos deixar para trás, há alguma intencionalidade, alguma herança de que te sentes devedora ou alguma que queiras mesmo rasgar?

Não, acho que não. Na verdade, creio que ainda não tenho uma grande premeditação naquilo que vou fazendo. Vou fazendo pelas urgências que vou sentindo, vou descobrindo a forma de fazer e o que é que me interessa pelo dia a dia.

Quando penso que quero fazer qualquer coisa, raramente isso acontece ao ler um texto de um autor de renome (com tudo o que lhe devo). Pensar “vou fazer este texto!” nunca me aconteceu. Todas as encenações que fiz a partir de textos que já existiam foram encomendas ou por circunstâncias da vida. Eu aceito esses desafios para me experimentar, mas não me sucede ler uma peça, andar com ela na cabeça e dizer: “eu tenho de fazer este Shakespeare, eu tenho de fazer”. O que me acontece é ver qualquer coisa ou ouvir uma história e começar a imaginar que espetáculo quero escrever a partir dali.

Tenho uma forma de escrita em que já estou a encenar quando escrevo e, por exemplo, seria muito estranho para mim que





outras pessoas pegassem num texto meu e o encenassem. Isso aconteceu-me recentemente, mas foi diferente porque eu escrevi mesmo para outra pessoa encenar. Era uma peça mais formal, um bocadinho mais estruturada, em que eu tentei estar apenas no lado de fora. Mas seria muito estranho que alguém voltasse a pegar nos textos dos meus espetáculos. A minha escrita já é encenação e a encenação também é parte da escrita.

Numa entrevista descreveste tudo o que consumiste de teatro durante o tempo em que estavas em Lisboa a trabalhar em televisão, em que vias tudo o que podias. Sentimos que essa é uma dimensão muito importante da tua aprendizagem pessoal. Onde é que aprendes hoje, na atualidade?

Aprendo a ver.

A pandemia foi um momento em que descobri que era mesmo viciada em ver teatro. Das coisas mais difíceis para mim foi não ter espetáculos para ver. Não me importava de estar fechada em casa, mas o não poder ir ao teatro foi das coisas mais difíceis para mim. Por isso, acho que a grande aprendizagem que tenho é a ver espetáculos. Tenho um prazer tremendo em ir ver espetáculos. Mesmo os de que eu não gosto, mesmo aqueles em que me aborreço, ou saio chateada ou fico irritada. Raramente desisto de um encenador ou de um colega, continuo a ir ver porque também gostava que não desistissem de mim. Vejo tudo o que posso nas mais diferentes escalas.

Lisboa tem uma oferta cultural enormíssima, o Porto não tem uma oferta cultural como em Lisboa. Por um lado, ainda bem, porque também acho que há uma falsa sensação de que Lisboa tem tudo, e as pessoas que lá vivem acabam por não sair muito de Lisboa para ver outras coisas.

Eu cresci no Porto e, sobretudo nos anos do Rui Rio, o Porto tornou-se um deserto cultural. Nessa altura, percebo o quão

importante é deslocarmo-nos para vermos espetáculos e, portanto, Aveiro, Braga, Guimarães passaram a ser lugares de luz onde conseguia ver mais coisas, e isso acabou por ficar. Hoje, o Porto tem uma oferta cultural imensa e extraordinária: desde performances, a coisas num vão de garagem, ao DDD [Festival Dias da Dança], o FITEI [Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica], com escalas muito diferentes. Mas ainda assim continuo a fazer muitos quilómetros nos arredores do Porto para ver outras coisas.

No fundo, eu acho que o meu turismo é para ver teatro. Eu tanto vou a Paris, como, por exemplo, a Santiago do Cacém, para ir ao Lavar o Mar. Programo as minhas férias e as minhas deslocações em função de espetáculos ou festivais que ainda não conheço. E não precisa de ser o teatro propriamente dito. Por exemplo, este Carnaval queria ter ido ver as máscaras de Lazarim. Todo esse tipo de manifestações são coisas que também fazem parte da minha construção. Ver uma procissão ou algo que tenha qualquer coisa de ritual, qualquer coisa de teatral, vai exercitando a imaginação e provocando o pensamento.

A multiplicidade de fóruns, coletivos e estruturas (os ativismos, a política, os clubes de leitura, as encomendas) a que vais pertencendo, que vais dinamizando, que vais partilhando, contaminam-se e contaminam os teus espetáculos?

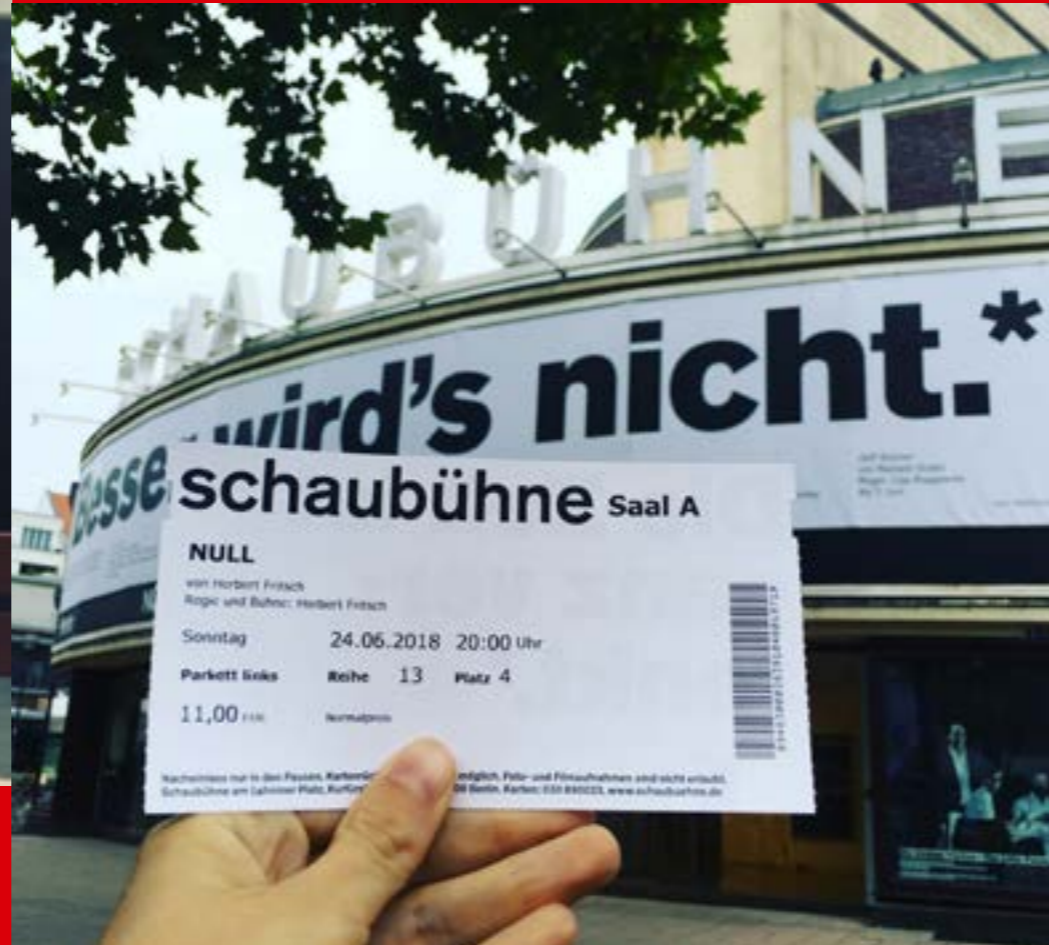
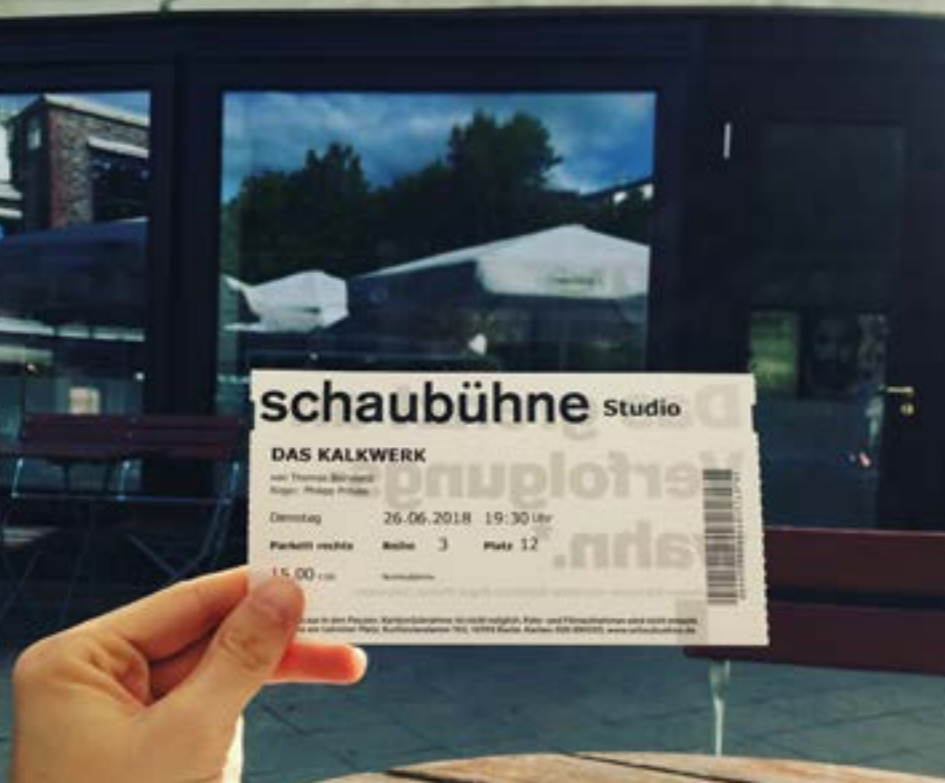
Por um lado, diria que sim, porque isso acaba por construir aquilo que somos, e depois os espetáculos são um reflexo daquilo que somos e das nossas ansiedades.

Por outro lado (não digo que a pergunta tem rasteira, mas eu não posso deixar-me cair na armadilha na resposta), eu não faço espetáculos para salvar o mundo, nem acho que o teatro salve o mundo. Não acho que o teatro resolva nada. Se resolvesse,

schaubühne

ARQUIVO PARTICULAR DE SARA BARROS LEITÃO

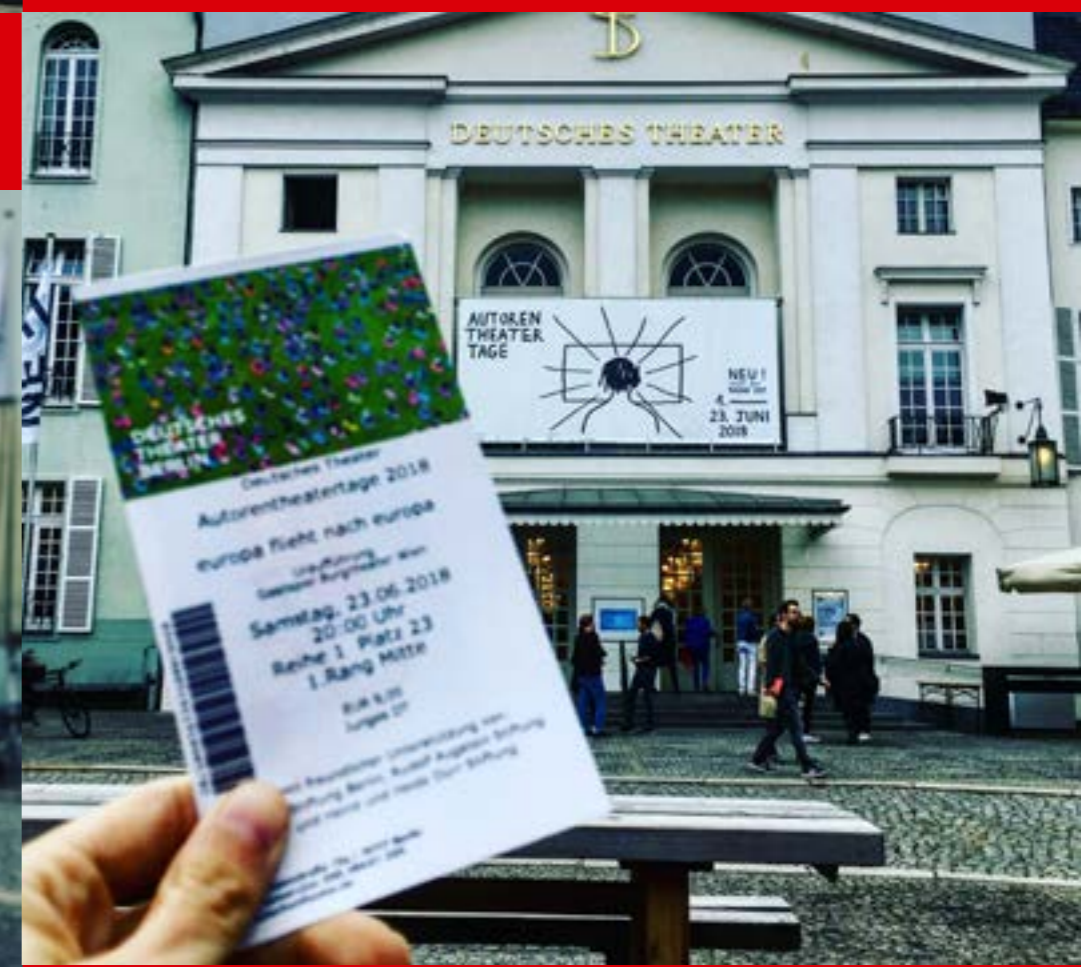
↓ SCHAUBÜNE (BERLIM), ESPETÁCULO *NULL*, DE HERBERT FRISCH, ENC. HERBERT FRISCH, 2018.



↑ TEATRO GORKI (BERLIM), ESPETÁCULO *DENIAL*, ENC. YAEL RONEN, 2018.

↑ SARA BARROS LEITÃO EM: SCHAUBÜNE (BERLIM), ESPETÁCULO *DAS KALKWERK*, DE THOMAS BERNHARD, ENC. PHILIPP PREUSS, 2018.

↓ DEUTSCHES THEATER (BERLIM), ESPETÁCULO *SOMMERCÄSTE*, DE MAXIM GORKI, 2018.



↑ DEUTSCHES THEATER (BERLIM), FESTIVAL AUTORENTHEATERTAGE, ESPETÁCULO *EUROPA FLIEGT NACH EUROPA*, DE SIMONE KUCHE, ENC. FRANZ-XAVER MAYR, 2018.

↑ DEUTSCHES THEATER (BERLIM), FESTIVAL AUTORENTHEATERTAGE, ESPETÁCULO *IN STANNIOLPAPIER*, DE BJÖRN SC DEIGNER, ENC. SEBASTIAN HARTMANN, 2018.

não tínhamos este resultado das eleições, porque o que não falta são espetáculos de esquerda, espetáculos politizados, espetáculos tremendamente importantes, e, no entanto, isso não impede que 50 deputados de extrema-direita consigam, de forma democrática, chegar à Assembleia. O que resolve são as pessoas, os seus ativismos e o seu comportamento no mundo. Se o teatro pode ajudar a mudar essas pessoas, aí já acredito que sim. Veres um espetáculo, assim como leres um livro, conversares com amigos, pode transformar-te.

Mas não sou muito ortodoxa. Há muita gente que defende que o teatro é bom e faz bem e que as pessoas deviam ir mais ao teatro, mas eu acho que isso é um pouco paternalista, como se o teatro fosse algo superior. Eu não acho que o teatro seja unicamente bom e benéfico, também há teatro mau e que faz mal. Por acaso, eu gosto muito e faz-me muito bem, mas não acho que tenha essa missão, que seja totalmente transformador para toda a gente.

Isto para dizer que é importante dissociarmos o teatro que eu faço (que, claro, tem resquícios e é fruto daquilo que sou) de ativismo e de política. Tenho demasiado respeito pela política e pelo ativismo para achar que o que eu estou a fazer é ativismo ou é política. São coisas muito sérias – o teatro, e a política e o ativismo – e têm lugares distintos. Muitas vezes tocam-se, muitas vezes parecem quase a mesma coisa, mas os lugares da contestação social, da mobilização, desses fóruns (que de facto são transformadores), de organização de protestos, de cartas coletivas, desse tipo de associativismo não têm nada a ver com o que é o fazer teatro. Se me interesso por direitos laborais na minha vida, se defendo direitos laborais na área da cultura, se estou de forma solidária em manifestações por direitos laborais por outros trabalhadores, de repente pensar sobre os

direitos laborais é uma coisa que ocupa grande parte do meu dia, daí, enquanto artista, percebo “eu posso fazer um espetáculo a partir destes materiais”. Não acho que o facto de o *Monólogo de uma mulher chamada Maria com a sua patroa* falar sobre direitos laborais das empregadas domésticas tenha qualquer tipo de ação sobre as empregadas domésticas. É um espetáculo de teatro e o meu objetivo é fazer um bom espetáculo de teatro. O ativismo que faço pelos direitos das trabalhadoras domésticas não é com o espetáculo, nem tem essa pretensão. Se eu o quiser fazer, faço noutros fóruns, mas acho que não é a mesma coisa.

O que é um bom espetáculo de teatro?

Isso é pergunta para um milhão! Um bom espetáculo de teatro é o que eu tento fazer. Nem sempre consigo. Aliás, tenho muitos espetáculos falhados na carteira e ainda bem. Há outros de que eu gosto mesmo profundamente. Um bom espetáculo de teatro é aquele que nos faz sair da sala de espetáculo, que nos tira do teatro. Quando me estão sempre a lembrar que estou num teatro, eu não consigo sair daquela cadeira, mas quando eu saio da cadeira e quando vou para lugares onde nem sei onde é que estou, isso para mim é um bom espetáculo de teatro. Isso acontece sobretudo quando há um virtuosismo da dramaturgia, dos atores, da encenação, da música, do que seja, para me transportar para outros universos, através da ação, através do conflito, através dos corpos em ação em palco... Gosto quando me convocam para eu ir atrás do espetáculo.

Referiste a importância do coletivo, mas também da tua liberdade como criadora. Como é que essa liberdade se liga com a estrutura que criaste, a Cassandra? É um trabalho mais individual ou de equipa?





Fui tendo várias fases e a resposta depende das fases em que essa pergunta poderá ser feita. Se calhar, daqui a uns anos não vai fazer sentido nenhum a resposta que dou agora, porque estarei noutra fase dos meus interesses, da minha vida.

Houve uma grande fase da minha vida em que trabalhava sobretudo como atriz – isso significa que trabalhava em função dos outros e estava ao serviço daquilo que era uma ideia de um encenador ou de um realizador, de alguém que me convidava. Acho que é muito generoso quando os atores estão disponíveis para “estar ao serviço de”, e também, enquanto encenadora, sei quão importante é termos atores que se dedicam inteiramente a ser bons atores e que se identificam perfeitamente nesse lugar. É um trabalho difícil e extraordinário. Mas depois há algumas pessoas – e eu comecei a perceber que tinha essas características – que querem explorar o espetáculo noutros sentidos, criando também.

Eu ficava tão impressionada pelas formas de criação do próprio espetáculo que queria estar envolvida nessas decisões. Isso levou-me a uma outra fase da minha vida, que se prende mais com encenação e a dramaturgia. Essa segunda fase é uma coisa mais mista, em que eu estou a trabalhar com muitas companhias independentes, com teatros nacionais, e depois ia fazendo pequenas coisas minhas, pequenas encomendas. Estava num formato mais híbrido, em que tanto estava ao serviço de outros como criava os meus próprios espetáculos. Depois, mais recentemente, senti que estava mesmo a entrar numa fase em que conseguia ter uma série de condições para que a criação dos meus espetáculos pudesse ser uma coisa mais séria, mais dedicada e mais contínua. Os atores são muito nómadas, nesse sentido eu tanto estava em Montemor, como estava em Lisboa, como depois ia para o Porto e Braga. Onde houvesse trabalho, eu ia. E de repente

o facto de ter conseguido construir no Porto uma sede, um lugar onde eu conseguia ter recursos para produzir os meus espetáculos e, em termos de maturidade, sentir-me capaz e com confiança, acabou por ser incompatível com continuar a trabalhar como atriz para outras pessoas com a mesma regularidade. Eu tenho alguma aversão (se calhar porque durante muitos anos trabalhei assim) a fazer várias coisas ao mesmo tempo: a fazer três turnos por dia, em que de manhã faço um espetáculo para a infância, à tarde vou para ensaios de outro espetáculo e depois à noite tenho apresentação de outro... Vivi assim enquanto fez sentido para mim e enquanto não havia alternativa, mas queria experimentar conseguir produzir os meus espetáculos e dedicar-me completamente a eles.

Outra coisa que também é importante referir é que ficava muito frustrada (e acho que é uma coisa que frustra qualquer pessoa que trabalha em teatro) com a quantidade de recursos e de tempo que se dedicam à criação de um projeto que, com o modelo de programação que se implementou em Portugal, acaba por se estreiar numa sexta-feira, repetir no sábado, desmontar e nunca mais se fazer. São meses de trabalho e de dedicação reduzidos a dois dias. Eu não acredito nesse modelo. Nenhum espetáculo fica realmente bom em dois dias de apresentação. Quando estreio os meus espetáculos gosto deles, mas passado uma semana gosto ainda mais. Passado três meses já cortei cenas, já mudei coisas, já aprimorámos. Isto só se consegue fazendo muitas vezes, e eu apercebi-me de que, trabalhando para os outros, mesmo como encenadora, não dispunha dos meios de produção que me permitissem circular com os espetáculos e dar-lhes essa vida que eles tinham de ter.

A própria criação do espetáculo, na forma como eu concebo a criação, está relacionada com muitos outros fatores. A produção, para mim, é tão importante como qualquer outro momento



da encenação, por isso, a primeira pessoa a quem eu conto as minhas ideias é à produtora que trabalha comigo. Ela é a primeira pessoa com quem eu falo, com quem discuto as ideias que tenho quando elas são só ideias. A procura de financiamentos, de teatros coprodutores onde esta ideia faça sentido é algo delineado em conjunto, tal como o desenho dessa circulação, a vida que o espetáculo tem, perceber quantas pessoas podemos ter na equipa de acordo com o orçamento disponível... Eu não vou escrever um espetáculo para dez atores, se só consigo pagar a dois. Mas consigo pagar a dois muito bem e consigo fazer contratos de trabalho de 6 meses com aquelas duas pessoas. Para mim é muito importante saber que vou ter dois atores tranquilos durante 6 meses, disponíveis para estar ali comigo, que não precisam de acumular outros trabalhos. Eles vão estar seis meses a tempo inteiro e acho que isso se reflete naquilo que depois possamos criar em conjunto.

Isto para dizer que esta nova fase em que estou agora já não é tão independente nesse sentido, eu já não me sinto tão livre para aceitar coisas exteriores ou encomendas. Neste momento, este é o meu projeto, mais do que projetos exteriores. Ainda que pontualmente eu, como qualquer pessoa da minha equipa, vá fazendo outras coisas, porque é muito saudável podermos ir saindo para não nos esquecermos do mundo, para não ficarmos demasiado fechadas.

Há duas questões que casam muito bem com o que acabaste de dizer. Uma tem que ver com estas experiências que vais tendo com instituições de tamanhos muito diferentes, como o Teatro São João ou o Teatro Oficina, mais recentemente: o que aprendeste com estas colaborações? E, por outro lado, o que foi mais desafiante para ti nestas colaborações que não são na tua estrutura, que obedecem a outras lógicas?

Como atriz nos teatros nacionais ou em companhias independentes, porque são escalas diferentes, tive muitas aprendizagens. As escalas notam-se nas próprias produções, na forma como há cada vez mais gente para fazer coisas diferenciadas, porque há sítios onde tu trabalhas em que tu montas, desmontas, como é o nosso caso, onde todos fazem um bocadinho de tudo, apesar de haver pessoas com funções específicas, e há outros sítios em que, se eu pego numa fita *gaffa* para entregar a alguém, oiço “este não é o teu trabalho, não podes estar em palco durante as montagens”, e onde estou, na verdade, a ir além daquilo que é o meu trabalho. É uma enorme experiência perceber as escalas das coisas e perceber que às vezes não é por ser uma instituição maior que a coisa funciona melhor (o que também é uma coisa interessante). Às vezes, ao haver muitas pessoas, cada uma para fazer cada coisa, a orgânica funciona de facto pior do que quando há menos pessoas. As instituições por onde fui passando deram-me a perspetiva de como a partir de certa escala as instituições esquecem o essencial da sua missão. Chega uma altura em que a instituição fica tão grande que se esquece de porque é que existe, que é para fazer teatro. E parece que o mais difícil naquela instituição é fazer teatro. É muito paradoxal.

Isso também me deu uma aprendizagem de perceber com o que é que eu me identifico ou não. A partir de certo nível de uma instituição, a coisa entra num grau de burocracia do qual eu já só quero fugir, porque acho impossível qualquer diretor artístico conseguir pensar artisticamente quando tem todo aquele peso em cima. Admiro imenso quem o consegue fazer, porque eu seria incapaz.

Na última entrevista da *Sinais de Cena*, o João Brites critica um financiamento pelo Estado ao teatro que o coloca ao serviço de missões

e deveres do Estado social. Eu gostava de ter a tua opinião sobre a intromissão do Estado no teatro. Porque às vezes surge um teatro institucionalizado que vem com uma mensagem por trás, com pedidos específicos de intervenções sobre o que as companhias devem fazer. Como é que isso se coaduna com o teatro que se quer fazer?

Não conhecendo o que o João Brites disse, mas acreditando no que me estás a dizer, subscrevo integralmente. Acho que há algumas coisas perigosas que vamos vivendo e não sei se temos muita consciência desses perigos. É indiscutível que nos últimos anos houve um aumento de financiamento. Se isso se reflete numa maior estratégia das políticas culturais, tenho dúvidas. Julgo que os financiamentos às artes são cada vez menos destituídos de interesse, porque têm uma perspetiva utilitária que não deveriam ter, e acho que isso é grave. Ao longo das últimas décadas, têm sido as artes a cumprir missões básicas que deveriam ser missões do Estado social e dos governos: a coesão territorial, o trabalho com as minorias, a integração de quotas, as agendas temáticas direcionadas para os espetáculos, tudo isso são pequenas intromissões que vão acontecendo. O acesso aos financiamentos vai dependendo disso, nós vamos aceitando (vamos concorrendo a esses financiamentos, por isso aceitamos as regras do jogo) e vamos criando uma lógica que é a de “para que é que este espetáculo serve?”, porque tem de servir para alguma coisa. Isso é uma armadilha terrível, porque acho mesmo que não deve servir para nada. Pode servir, mas não tem de servir para nada.

O que acontece é que temos andado todos a fazer a agenda dos governos progressistas: LGBT, minorias, agenda racial... e não nos temos importado porque, por acaso, também é a nossa agenda. No dia em que a agenda não nos servir – ela pode mudar de um dia para o outro –, vamos achar que é um ultraje

dizerem-nos que agora as linhas de financiamento são para projetos que promovam a família tradicional. Nós vamos dizer: “Como assim?! A família tradicional?! Faço o que eu quero!”. E eles vão responder-nos: “Amigo, tu já não fazes o que queres há muito tempo”.

Tens noção de quem é o teu público? Tens um público em mente quando fazes um trabalho?

Não, isso não. Até porque a circulação dos espetáculos tem sido grande. Tem proporcionado um contacto com públicos muito diversos. Por exemplo, tivemos uma experiência com o *Guião*, numa das cidades onde estivemos, para o público sénior e para público escolar, todos na mesma sessão. Foi estranhíssima, porque reagiram imenso aos discursos populistas do início, aplaudindo. E acontece porque eu não apresento os meus espetáculos apenas no Porto e em Lisboa, e eles não esgotam logo apenas com os meus colegas e com as pessoas que já são os “convertidos”. Acontece-nos muito irmos para zonas em que o público que aparece não faz a mínima ideia do que é que vai ver, às vezes, nem costuma ir ao teatro.

Há, por outro lado, uma parte que é um público fiel dos meus trabalhos e que habita em todo o país. *As Heroides – Clube do Livro Feminista* tem sido um projeto de mediação de públicos diferente e inesperado. Tenho descoberto pessoas das *Heroides* em todo o país que mobilizam outros grupos. A partir deste clube do livro, as pessoas mobilizam-se para ir ver espetáculos e ficam à espera de que o espetáculo passe pela sua cidade. É um público que exige que os espetáculos passem por essas cidades, é uma coisa curiosa. Não somos nós necessariamente a entrar em contacto propondo o espetáculo. Já nos aconteceu, pelo menos por duas vezes, pedirem-nos



o orçamento dos espetáculos reencaminhando um *e-mail* de um espectador que pediu ao teatro o espetáculo. Por exemplo, em Angra do Heroísmo foi uma leitora das *Heroides* que, farta de ter de vir ao continente para ver espetáculos, reuniu connosco e perguntou-nos como é que tudo funciona. Ela é farmacêutica, não tem nada a ver com esta área. Marcou uma reunião num dia aberto com o Presidente da Câmara, reuniu com ele, e nós fomos a Angra do Heroísmo com o *Monólogo*. Portanto, é muito diverso. Tanto é um público muito emancipado que exige que os espetáculos estejam lá, que conhece e que quer ver, como é um público que não faz a mínima ideia para o que vai e que é apanhado completamente desprevenido. Ainda assim, não deixa de ser público que escolheu ir ao teatro

naquele dia; nós não vamos buscar as pessoas a casa, não temos experiências totalmente cruas.

Tenho sentido que têm aberto mais teatros pelo país e tem havido um trabalho de mediação nos vários territórios, com as pessoas. Por exemplo, vamos a Miranda do Corvo fazer o espetáculo do *Guião para um país possível* e estivemos o ano passado lá, durante dois meses, a fazer sessões de mediação com seniores e jovens em conjunto, um grupo de cerca de 30 a 40 pessoas, que depois se multiplicam por outras. Elas já sabiam que aqueles dois meses que iam passar connosco iam resultar na criação de um espetáculo sobre os temas de que falámos ali. Agora vão todas ser convidadas a ver esse espetáculo, e vão trazer outras pessoas.

Estas são outras estratégias de mediação que acabam por ir “aquecendo” os públicos antes da nossa chegada. Isso faz com que consigamos chegar a públicos que, à partida, não viriam. Por exemplo, estamos a trabalhar neste momento com muitos jovens institucionalizados, que fazem parte do projeto *Parlapatório*. Quando o espetáculo passa por lá, vão ver. Depois cabe aos serviços do teatro continuar a fazer com que esse público continue a ir ao teatro. Nós temos noção das nossas limitações. Não vamos nós conseguir, em todos os territórios, manter esse público. Acho que não é nossa responsabilidade, somos uma gota de água no oceano. Cabe-nos fazer um bom trabalho. Mas acho que são os próprios teatros que têm de fazer esse trabalho nos seus territórios.

Há vazios ou ausências nesse público?

Acho que há muitas. A começar pelos centros urbanos, que é quem tem mais ausências de públicos. Por exemplo, em Lisboa, há uma ausência tremenda no público que nos vai ver.



Vamos agora ao Teatro do Bairro Alto, com cento e poucos lugares. A bilheteira abriu e esgotou três meses antes. Antes de sair na *Agenda de Lisboa*, antes de o teatro ter publicitado. Está esgotado com pessoas que já nos conhecem, que conhecem aqueles temas e que sabem que o espetáculo vai passar por lá, atentas às redes sociais e ao nosso *site*... Nenhum outro cidadão em Lisboa vai conseguir ver aquele espetáculo porque acordou um dia e decidiu ir. Portanto, até nos centros urbanos há muitas ausências. Os programadores não têm por hábito programar muitas sessões. Entretanto, como tudo é feito com muita antecedência, quando os espetáculos esgotam, deixa de haver capacidade para aumentar mais récitas. E esgota com os públicos que são sempre os mesmos. Quando eu vou ver espetáculos, vejo sempre as mesmas pessoas. Por muito que, no final do ano, digam que certo equipamento cultural teve não sei quantos mil espectadores, eu acho sempre que são os mesmos 600 a ver todos os espetáculos. Não sou socióloga, não sei fazer estudos de públicos, mas imagino que seja mais ou menos isso. Acho que há uma grande ausência de outros públicos, incluindo nos centros urbanos.

A acessibilidade é uma preocupação? As palavras devem ser acessíveis a um público pouco escolarizado, ou a dramaturgia deve proporcionar uma determinada sensação, mesmo a um público menos conhecedor?

Não diria que isso seja uma preocupação que está em cima da mesa quando estamos a trabalhar. Voltando ao início da conversa, por o meu próprio percurso académico ter sido tão estranho e por ter encontrado outras coisas onde me agarrar que não um ensino mais ortodoxo, tenho um fascínio grande pelas coisas mais artesanais. Mesmo as próprias formas artesanais de fazer teatro. Um bom espetáculo é aquele em que as pessoas

conseguem ler, pelo menos, uma das camadas do espetáculo. Um espetáculo em que uma pessoa não consiga ler nenhuma das camadas é complexo. Sou um bocado popular nesse sentido, na forma como faço. Há muitos que admiro muito e que também são muito populares, e que são referências para mim. Por exemplo, eu acho que Shakespeare é muito popular. É difícil vermos um espetáculo de Shakespeare e não entendermos a história. A história é básica – eles gostam um do outro e não podem estar juntos, morrem os dois no fim, acabou. Ou é um rei que quer poder, e faz tudo para ter o poder, mata todos, e no fim não consegue aguentar. As pessoas têm de, pelo menos, perceber a linha básica da história. Depois, de acordo com a sua experiência, a sua bagagem, a sua sensibilidade, começam a entender e a descobrir outras referências, pormenores e camadas que as peças têm.

As referências de que falava, como a Ariane Mnouchkine, usam formas simples de falar, de comunicar pela ação. Os corpos dizem coisas, estão em ação, comunicam. Depois há muitas camadas que outras pessoas podem não compreender. O gosto é uma coisa que se trabalha.

Não devemos trabalhar para o público, no sentido de dar aquilo que o público quer, ou que nós achamos que ele quer. Gilberto Gil dizia que o público sabe o que quer, ele quer o que não sabe. A frase pode parecer um pouco paternalista, mas acho que ela pode ser entendida sem ser paternalista, porque, se os artistas estiverem constantemente a trabalhar para aquilo que acham que o público quer, rapidamente vão deixar de fazer arte. Vão passar a andar atrás do entretenimento. Há projetos de entretenimento que esgotam salas, sem dúvida, mas não é essa a medida, não é o esgotar as salas. As pessoas gostam, mas aquilo é igual ao espetáculo anterior, e o anterior é ao anterior, que

é igual a todos os outros. A missão dos artistas é fazer outra coisa, que é o que tu ainda não viste, o que tu ainda não tiveste tempo para descobrir, que não tiveste tempo para pensar... Cabe aos artistas descobrir a flor que cresce no asfalto. É para isso que lhes pagamos, é para os artistas poderem ver a flor e mostrarem às pessoas que vão na sua vida a atravessar a rua. Para verem: “Espera aí, também nascem flores no asfalto!”. Não penso nisso de forma concreta, mas ficaria muito triste se as pessoas, depois de verem o meu espetáculo, dissessem: “Eu não sei se quero voltar ao teatro...”. Não tenho vontade de provocar uma reação de repulsa, mas também não tenho vontade de seduzir as pessoas.

A comunicação é muito importante e tu falas muito na escuta. Mas no teatro normalmente tu falas e os outros é que escutam. Queria perceber este paradoxo – como é a tua escuta quando tu é que estás a falar?

Os espetáculos acabam por surgir de longos processos de investigação, até ao momento em que eu defino qual é a palavra. Não vejo a palavra dita em cena como um mandamento. Tento afastar-me de um teatro que sabe tudo e que coloca o espectador numa posição que é: “Tu nunca pensaste sobre isso, eu já pensei, vou dizer-te o que é que tu devias pensar”. Tenho alergia aos espetáculos que me colocam nesse lugar. Gosto mais de espetáculos que pensam comigo, que me levam para outras formas de pensar, não acusatórios. Por isso é que acho que eles não são, necessariamente, políticos. São espetáculos de teatro, contam uma história. Por acaso, é uma história sobre a nossa democracia. Por acaso, é uma história de empregadas domésticas. Por acaso, parte de histórias que já existem, e eu só as tento contar de outra forma. Gosto imenso de contos tradicionais, de formas de contar histórias, tenho fascínio por isso.

Não é pelo facto de nós já conhecermos uma história que não queremos ouvi-la. Aliás, as crianças o que mais gostam é de ouvir histórias repetidas. Gosto de contar histórias que já existem. Elas já estão no nosso dia a dia, só as coloco de outra maneira em palco, e dou-lhes o meu ar.

Quando decido qual é a palavra que fixo em texto e que é dita em palco, ela parte normalmente de meses de muita pesquisa em que eu quase não falo nas salas de ensaio, em que me reúno com muita gente da academia, sociólogos, antropólogos, que me levam a outras pessoas, que me levam a entrevistas, que me levam a livros, que me levam a teses... São muitos meses, em que eu coleciono tudo o que posso, eu e a equipa que vai conseguindo estar presente. Vamos consumindo, consumindo, ouvindo, escutando, entrevistando, gravando, pensando alto, refletindo muito. Depois, há um momento, que é o momento da criação, em que é preciso desligar-nos de toda essa pesquisa e transformar aquilo num produto. Penso que é igual a quando se escreve um texto, quando se faz uma tese: há um lado de investigação enorme e depois é preciso trabalhar aquele material. Esse é o momento em que nos desligamos mais do mundo, para conseguir produzir.

Por outro lado, na circulação que os próprios espetáculos têm tido, sinto que vou estando mais aberta a que surjam diálogos depois dos espetáculos. É comum haver conversas após o espetáculo, já vão acontecendo em muitos teatros, o que acho importante. Mas, ao mesmo tempo, também não gosto de conversas que colocam o espectador num sítio em que não tem nada para dizer, em que não quer dizer nada porque há já alguém que sabe muito. Como é que se consegue criar uma conversa mais horizontal, em que as pessoas digam realmente o que querem? Isso tem acontecido naturalmente. Já fiz muitos



espetáculos como atriz em que as conversas são muito constrangedoras, em que o público não tem nada para dizer e que fica petrificado. Nestes espetáculos que tenho feito, isso não tem acontecido. As pessoas têm tido muito para dizer. O que acontece é que o que toca as pessoas extravasa as questões artísticas. As pessoas têm dúvidas artísticas, mas aquilo tocou-lhes em momentos da sua vida, do seu imaginário, do seu percurso. Querem partilhar, dar os seus contributos, falar da experiência que têm, para aquilo que pode ser a vida do espetáculo. Tem acontecido muitas vezes público repetido nos espetáculos, pessoas que já foram ver três, quatro vezes o mesmo espetáculo – uma coisa muito surpreendente – e que levam gente diferente.

Eu acho que tenho um público que tem uma faixa etária muito próxima da minha, muitas raparigas, muitas mulheres. No caso do *Monólogo*, elas vão, e depois acontece repetirem noutra cidade, levando as mães, as avós, as tias-avós... Fico sempre no final dos espetáculos, mesmo quando não há conversa agendada, no *foyer*, a conversar. E acontece muito a pessoas que viveram estas experiências, de terem sido criadas, contarem no fim a sua experiência. Já colecionei milhares dessas experiências. Também recebo contactos, *e-mails*, de pessoas que dizem: “Levei a minha avó, sempre foi uma mulher calada, toda a vida, nunca foi de muitas palavras. E depois desta noite ficámos eu, ela, a minha mãe e as minhas tias a noite inteira em claro, em que ela nos contou tudo o que tinha passado, tudo o que tinha sofrido, e nunca tinha dito”. Elas sabiam que ela tinha sido criada, mas não sabiam muito sobre a vida dela, e aquilo foi um gatilho para ela contar tudo o que sofreu, de violência, de opressão. Acho interessante como o espetáculo pode provocar essas conversas em família. Às vezes estou presente, outras vezes não estou presente.

Há uma série de iniciativas paralelas aos espetáculos que vamos fazendo. No caso do *Monólogo*, fizemos uma exposição chamada “Mulheres Todos os Dias”, com os materiais do arquivo. Organizámos, com o Instituto de Sociologia do Porto, um encontro sobre cuidados. No entanto, nesta parte dos projetos, penso que é importante envolver outros setores, como a academia, por exemplo. Na pesquisa dos meus espetáculos tenho tido frequentemente coordenadores de pesquisa que são sociólogos ou antropólogos. Depois, há um momento em que a pesquisa termina e parto apenas para a criação artística, a partir de tudo o que descobri e recolhi. No entanto, há projetos que ganham vida após os espetáculos, como estes que referi.

Quando é assim, acho importante sair de cena. Como artista não acho que seja a minha função estar com as trabalhadoras domésticas, nem passar-lhes o microfone. Não quero parecer uma vampira, a cada sítio que vou levar empregadas comigo, para que elas falem para o público. O público vai para ver o espetáculo, que é um espetáculo, e que acaba. O que o público faz depois com os espetáculos já é responsabilidade sua. Eu posso facilitar certas coisas que considero importantes, mas também acho importante pôr-me no meu lugar de artista e definir que a partir de certa altura não devo fazer mais. Caso contrário já estou outra vez a juntar o ativismo com o teatro. Tem de haver uma barreira, porque senão não consigo fazer o meu trabalho, senão dou por mim e já estou só a trabalhar a nova lei do sindicato, e eu não sou nem jurista nem nada, tenho de me desligar daquilo e deixar quem sabe. Se os espetáculos promovem esses encontros e essas discussões, fantástico.

De qualquer forma, acho difícil separar o teatro que fazes e encenas do ativismo, ou mesmo se não for ativismo, é sempre um teatro que tem alguma intervenção, que reflete sobre a sociedade...

Há uma motivação social que me leva a fazer os espetáculos. Agora, se ele interfere depois na realidade, ou se tenta mudar alguma coisa, eu diria que não. Nem é esse objetivo pelo qual o faço. Uma pergunta que me fizeram numa conversa pós-espetáculo, que me deixou a pensar, foi de uma pessoa que disse que gostou imenso, que é uma luta muito importante que toda a gente devia conhecer e que por isso me questionou sobre o que eu ia fazer a seguir. Respondi “Não vou fazer nada, a minha função é fazer o espetáculo”. E a pessoa insistia: “Mas não podes. Agora que mexeste neste tema, que sabes que é preciso tanta coisa, o que é que vais fazer?”. Devolvi-lhe a questão:

“E tu? O que é que tu vais fazer agora que sabes disto? Agora, estamos em pé de igualdade, também já sabes”. Há esta ideia muito macro de que é o teatro que vai mostrar a toda a gente uma coisa, quando, afinal, basta abrir a porta de uma casa para ver uma empregada doméstica, não precisam de teatro para nada. Esta pessoa queria estar no seu lugar confortável de espectador, saber que aquilo existiu, perceber o quanto é trágico, e ficar à espera de saber o que vai acontecer, qual é o capítulo dois. Eu não tenho capítulo dois. No *Guião*, as pessoas dizem que há tantas coisas que ficam por dizer, que certamente irei fazer um segundo espetáculo, também com o que vai acontecer agora no país. Não, não vou fazer mais nada, já fiz o meu espetáculo. O que está a acontecer no país é o que está a acontecer no país. Há comentadores que estão a comentar, pessoas estão a produzir literatura sobre isso. A minha motivação para fazer o espetáculo já foi, foi aquela. Acho importante também saber pôr-me no meu lugar.

Há uma certa missão, mais ou menos explícita, em torno da ideia de horizontalidade. Na *Trilogia das Barcas*, na nota de intenções, escreves “proposta que dilui as hierarquias”. No *Rei Lear*, na descrição do espetáculo, refere-se “não nos interessa quem manda ou é mandado”. No *Todos os dias me sujo de coisas eternas*, as velas e os atalhos valem o mesmo que as cidades inteiras. No clube de leitura sente-se essa enorme horizontalidade. Esta ideia é importante para ti?

Sim, o que não significa que tudo seja em jeito *devising*, que todos estejamos à mesa, todos dão todas as ideias, e todas as ideias entrarão. Não é assim que trabalho. Horizontalidade no sentido em que as ideias são bem-vindas. Mas acho importante que haja sempre alguém que sabe o que é que quer do projeto. Mesmo na Cassandra trabalhamos, penso eu, de formas

horizontais, pensando em conjunto, todas as pessoas dão as suas ideias. Não há sobretudo esta opressão da hierarquia, de ter medo de apresentar ideias. Mas, apesar de tudo, está identificado o que cada pessoa deve fazer. E é importante para as equipas que depois haja alguém que tome decisões. Não tem que ver com uma hierarquia, mas com alguém que se responsabiliza, de facto, pelo projeto. Porque, quando tentamos juntar todas as possibilidades, o que vai acontecer é uma mescla de vontades, que não vai ser nunca aquilo que aquelas pessoas querem. Então mais vale ser pelo menos o que uma pessoa quer, dentro das muitas vontades. Há uma direção e as pessoas caminham todas nessa direção.

O teatro teve durante muitos anos a figura do encenador totalmente hierárquica. Tenho alguns traumas com encenadores que gritam, que mandam, que entram em palco, mexem no teu corpo. Do ator que tem medo de improvisar. Acho isso tudo de outro tempo. Esta horizontalidade tem que ver com uma forma mais empática de trabalhar, em que as pessoas não têm de ter medo de falar. Há sempre alguém responsável pelo projeto e que sabe o que está a fazer. Shakespeare diz que não há nenhum vento que sopra a favor de quem não sabe para onde ir. É importante haver alguém que saiba para onde é que o projeto deve ir e, mesmo quando não sabe, deve fazer os outros acreditarem que sabe, para não naufragar completamente o barco. Se, por um lado, em algumas coisas concretas, vamos diluindo algumas hierarquias, mais no método de trabalho diário, por outro, não quer dizer que o nosso trabalho na Cassandra seja assinado coletivamente. Cada pessoa tem a sua função, e depois há uma que coordena todas e sabe para onde é que o projeto deve ir. Mas isso não significa que, por exemplo, o desenho de luz esteja acima de um técnico de luz. Tem que ver com as





vontades e as necessidades do técnico de luz, que é quem vai estar na estrada a fazer o espetáculo. Se percebe que há uma dificuldade que o desenhador está a colocar e que vai ser impossível resolver, o desenhador é que tem de abdicar. É mais essa horizontalidade, de diluir formas de opressão e de mandar.

O filósofo Byung-Chul Han tem inspirado muitas referências, nas mais diversas áreas, a uma espécie de epidemia de exaustão. Onde é que está a exaustão no trabalho artístico contemporâneo?

Há muitos processos diferentes, muitos trabalhos diferentes. Chegar a um determinado fim pode exigir, ou não, essa entrega, essa exaustão. Há projetos aos quais só conseguimos chegar com uma exaustão, porque eles próprios pedem isso,

um cansaço físico, uma dedicação, para chegar ao objeto artístico. Não obstante isso, aquilo que mais extenua os processos e as equipas é a espuma dos dias. Por muito exaustivo que seja um ensaio, em que os bailarinos, atores, encenador, coreógrafo, a equipa toda, estão sem ver a luz do dia, numa sala de ensaio, várias horas, por muito exaustivo que isso seja, há um fogo qualquer que nos dá essa combustão de continuar a querer estar e fazer, e ir para outro projeto a seguir. Não desistir de o fazer, porque isso alimenta-nos e, ao mesmo tempo que é extenuante, é belo e é mágico vermos acontecer à nossa frente algo de muito impressionante. Por outro lado, o que é de facto exaustivo é esta espuma dos dias, de encontrar os financiamentos para conseguir que o projeto seja realizado, a própria incerteza, a falta de previsibilidade que as estruturas têm. Não conseguem prever se daqui a três anos vão ter um espaço. A quantidade de candidaturas... acaba uma, já está a executar outra. É extenuante não ter tempo entre projetos. Na Cassandra, queria que os projetos pudessem ter um longo tempo de ensaios e depois um longo tempo de digressão, até iniciar outro projeto. Que houvesse um interregno, de dois em dois anos, para fazer um novo projeto. A ideia de criar todos os anos, essa obrigatoriedade que as pessoas se colocam, em primeira instância, mas que também vem de uma pressão por parte das linhas de financiamento e da sustentabilidade dos próprios projetos, é totalmente contraproducente ao trabalho artístico. Nem consigo imaginar o que é produzir dois espetáculos por ano, acho isso uma loucura. Quando eu estreio um, fico tão vazia, preciso de um ano para me recompor, para saber o que é que quero fazer a seguir. Tenho de pensar o seguinte, a equipa, os financiamentos. Portanto, de três em três anos lá consigo fazer um espetáculo. Esse tempo é o tempo de que

eu preciso e que me faz bem. Tudo o resto é um cansaço que nos tira o foco daquilo que devíamos estar a fazer. Os artistas, em Portugal, sem nos querer pôr num pedestal, acumulam demasiadas funções, de produção e de gestão cultural. Deviam estar mais preocupados e focados em poder fazer só o seu trabalho, mas é tudo tão precário. Os artistas ocupam demasiado esses lugares de venda de espetáculos. Não existem em Portugal redes de difusão de espetáculos, como existem noutros países, onde fazes espetáculos e depois há uma empresa que faz a difusão, leva-te aos Países Baixos, à Alemanha... Aqui são os artistas que vão reunir com todos os diretores artísticos. Apanham-se diretores artísticos tão diferentes, pessoas com uma capacidade intelectual enorme, que te desafiam, mas também chefes de divisão das Câmaras que, com todo o respeito, nunca viram teatro, foram postos ali, mas eram de outra área. Estás a falar com eles sobre questões artísticas e eles só querem saber quanto é que vai custar e se vai encher, e quantas pessoas são, por causa dos restaurantes. Tens os artistas a discutir este tipo de coisas. Numa reunião falas de coisas profundamente inspiradoras e conceptuais, e noutra, não entras em nenhuma esfera de expansão do pensamento, são conversas sobre aspetos comezinhos.

E o que é que é mais entusiasmante e promissor, neste trabalho?

O que é mais efervescente é a sala de ensaios. Não há nada mais entusiasmante do que uma sala de ensaios. É um ensaio do mundo, é onde tudo pode acontecer, e onde tudo acontece. Onde somos tão livres. Não há nenhum espetáculo que seja tão brilhante como a sala de ensaios. Aquele momento em que descobrimos alguma coisa pela primeira vez, é como ver uma criança andar pela primeira vez. Vamos vê-la a andar o resto da

vida, mas não vai ser tão especial como aquele primeiro passo que ela deu. Isso o público nunca vai ver, nem na estreia, nunca vai ver a criança a dar o passo pela primeira vez, vai sempre ver o passo ensaiado. Quando o encenador está a olhar e vê o ator a descobrir uma coisa pela primeira vez, eu acho que é das coisas mais comoventes e irrepetíveis, momentos únicos. É um privilégio das equipas, que vivem esses lugares, em que nos conhecemos todos muito bem, em que temos outras regras que não são as regras do mundo. Temos regras de toque, regras de emoção, de partilha, que são diferentes. Deve ser tão estranho para um grupo de pessoas de fora que está na sala de ensaio a forma como nós nos tocamos todos. As relações ficam tão fortes, partilhamos tanto. Podem ser só dois meses de ensaio, mas ficamos com ligações especiais. São outras formas de lidar, como os atletas, porque trabalhamos com o corpo e sobretudo trabalhamos com as emoções. Conhecemo-nos tão profundamente... É possível num espaço de uma semana contar coisas a colegas, na sala de ensaio, que nunca a minha família soube sobre mim. É uma espécie de acordo tácito, de que aquilo não sai dali, porque é uma outra regra, outro universo. Isto é o que acho mais entusiasmante no teatro. Na vida, é a própria vida a acontecer. A vida é muito mais entusiasmante do que o teatro. Se tivesse de escolher entre a vida ou uma sala de ensaios, escolhia a vida. Mas se tivesse de escolher só dentro do teatro, escolhia viver numa sala de ensaios.

O que é que vês no teu futuro? Continuar no teatro, continuar com a Cassandra? Tens marcos?

Tenho imensas dificuldades em fazer essas metas, esses planos de dez anos, onde é que me imagino, ou não. Ainda não estou muito experiente em trabalhar no longo prazo. Percebo,



por outros colegas que têm muitos anos de experiência de candidaturas e apoios, que é uma coisa que vai sendo treinada, por força das circunstâncias. Vais conseguindo pensar a quatro anos. Para mim, quatro anos já é imenso. Não tenho a certeza se nas próximas décadas conseguirei continuar a fazer teatro, ou se me irá interessar fazer teatro. É muito possível que faça outras coisas, que descubra outras coisas, e que também me chateie. Já estive mais perto de estar encantada, e achar que a resiliência era possível. Não depende só de nós. Se dependesse só de mim, das minhas dinâmicas familiares, da minha vontade, esta projeção do que queria fazer talvez fosse mais fácil. Mas com a imprevisibilidade, que é tão grande... Vemos estruturas que lutaram durante décadas para criar coisas sólidas, ter um espaço, investir nesse espaço, nessas equipas a contratos de trabalho, comprar projetores, comprar material, criar projetos de mediação. São décadas e décadas, e de um dia para o outro perdem um financiamento essencial à sua existência. Têm de vender os projetores, os cenários desmantelados, despedir pessoas. É tão rápido, coisas que levaram anos a construir e são tão rápidas de acabar. Podem acabar por uma mudança governativa, por uma alteração àquilo que é o Orçamento do Estado, por uma mudança no regulamento. Não tenho a certeza se irei aguentar essa imprevisibilidade para o resto da vida, gosto de coisas um bocadinho mais seguras. Pode haver uma altura em que decida fazer outra coisa, até porque gosto de muitas coisas e acho que posso ser feliz a fazer outras coisas. É possível que me chateie com a tal espuma dos dias, não com o teatro, mas com as lógicas à volta do teatro, e o que é preciso fazer para fazer teatro.

Há algum acontecimento da tua vida que gostasses de ver levado ao palco?

Não, acho que é o oposto. Eu vou ao teatro para não ver a minha vida. Eu vou para o desconhecido. Por isso é que me afasto tanto de projetos autobiográficos. Acho que a minha vida não tem interesse nenhum para o palco. A vida tem coisas extraordinárias para o palco. A vida. A minha, não.

+++

